



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES

TESIS

**Murales en la comunidad indígena Poxindeje,
significados e interacciones
entre familias y artistas plásticos,
a través de una etnografía audiovisual.**

Para obtener el grado de
Maestro en Ciencias Sociales

PRESENTA
L.C.C. Julio César González Acosta

Director (a)
Dra. Rosa María González Victoria

Comité tutorial

Dra. Rosa María Valles Ruiz
Dr. Jesús Enciso González

Pachuca de Soto, Hidalgo. México, noviembre 2023

**Murales en la comunidad indígena Poxindeje.
Significados e interacciones entre familias y artistas plásticos,
a través de una etnografía audiovisual.**



05/diciembre/2023

Asunto: Autorización de impresión

Mtra. Ojuky del Rocío Islas Maldonado
Directora de Administración Escolar
Presente.

El Comité Tutorial de la tesis titulada **“Murales en la comunidad indígena Poxindeje, significados e interacciones entre familias y artistas plásticos, a través de una etnografía audiovisual”**, realizada por el sustentante **Julio César González Acosta** con número de cuenta **131472** perteneciente al programa de **Maestría en Ciencias Sociales**, una vez que ha revisado, analizado y evaluado el documento recepcional de acuerdo a lo estipulado en el Artículo 110 del Reglamento de Estudios de Posgrado, tiene a bien extender la presente:

AUTORIZACIÓN DE IMPRESIÓN

Por lo que la sustentante deberá cumplir los requisitos del Reglamento de Estudios de Posgrado y con lo establecido en el proceso de grado vigente.

Atentamente
“Amor, Orden y Progreso”
Lugar, Hidalgo a 05 de diciembre de 2023

El Comité Tutorial

Dra. Rosa María González
Victoria
Directora

Dra. Rosa María Valles Ruíz
Miembro del comité

Dr. Jesús Enciso González
Miembro del comité

Carretera Pachuca-Actopan Km. 4 s/n,
Colonia San Cayetano, Pachuca de Soto,
Hidalgo, México; C.P. 42084
Teléfono: 52 (771) 71 720 00 ext 4220
jaasd_icshu@uaeh.edu.mx
sociologia_icshu@uaeh.edu.mx



Dedicatoria

A mi madre, que siempre ha estado presente.

*A mi familia: Mi padre, Nancy, Alberto, Iván, Ilse, Daniel, Iker, Emiliano, sin ustedes no
existiríamos.*

*A las y los artistas que luchan por llevar arte a lugares donde lo abrazan, lo cuidan y
aprehenden.*

A quienes conocí y ofrecieron su confianza para vivir en sus mundos.

A San, te debía una tesis.

A los atardeceres que observaba cuando escribía.

Agradecimientos

Este trabajo representa una fracción de la totalidad de un proceso de investigación, pues sería imposible plasmar en él todas las acciones experimentadas en el transcurso de cada una de las diversas indagaciones. La investigación queda corta cuando de agradecimientos se trata. Intento incluir en estas líneas toda mi gratitud ante las aportaciones que contribuyeron a lograr lo que aquí se analiza y describe.

Agradezco ampliamente a mi directora de tesis, la doctora Rosa María González Victoria, por su atención, ayuda y seguimiento en este proceso, a mi lectora, la doctora Rosa María Valles Ruiz, y a mi lector, el doctor Jesús Enciso González, quienes con sus comentarios hicieron más ligero el proceso. Creo en la escuela pública, por eso agradezco a mi universidad, la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH), que desde la preparatoria me ha arropado en sus aulas. Agradezco también a la doctora Araceli Jiménez Pelcastre, coordinadora de la Maestría en Ciencias Sociales de la dicha institución. De igual manera, agradezco al Conacyt (hoy Conahcyt) por la beca otorgada para la realización de esta investigación.

De manera especial, agradezco al doctor Danny Gonzalo Monsálvez Araneda, quien me aceptó para realizar una estancia de investigación en la Universidad de Concepción en Chile, y al doctor Javier Andrés Ramírez Hinrichsen, director del Magíster en Arte y Patrimonio de dicha universidad, con quien realicé actividades académicas. Agradezco a todas las personas que hicieron posible mi estancia en aquel país latinoamericano que aportó una mayor comprensión y mirada al

muralismo mexicano y su impacto en otros países: un trozo de alma esta con ustedes. Gracias.

Agradezco ampliamente a cada una, cada uno de los artistas que han hecho su arte en muros de zonas del Valle del Mezquital, pues a través de sus murales han aportado de muchas formas al desarrollo de la zona y sus habitantes. Gracias a todas las familias que abrieron sus puertas, principalmente compartiendo sus experiencias y pensamientos para hablar de lo que el muralismo he hecho en sus vidas.

Especialmente agradezco al maestro Jesús Rodríguez Arévalo, quien tiene un conocimiento del muralismo muy amplio. Además de muralista, es uno de los responsables de la organización y realización del proyecto Galería a Cielo Abierto, y es director de la Escuela de Muralismo Siqueiros. Agradezco a la maestra Janet Calderón Becerra, una mujer aguerrida, comprometida con el arte y su crecimiento, muralista y mosaiquista feminista, subdirectora y parte importante del proyecto muralista desarrollado en el Valle del Mezquital. Extiendo estos agradecimientos a las y los muralistas que conocí en el proceso, que siguen haciendo muralismo en sus lugares de origen, y de manera especial a las familias que abren las puertas de sus hogares para, aun sin conocerlos, recibir a las y los artistas con la calidez que siempre les caracteriza.

Por último, pero no con menor importancia, agradezco a todas las personas, colegas, doctoras, doctores, amigas, amigos, compañeros y personas especiales que leyeron mi tesis y me dieron sus atinados comentarios y correcciones; desde un principio deseaba que fuera un trabajo que pudiera nutrirse de diversas

opiniones, y así fue a lo largo del camino. Gracias por su ayuda. Cada una de las palabras que componen este trabajo de investigación es resultado de las aportaciones de muchas personas que colaboraron de diversas formas; es un trabajo en comunidad que se refleja en varias acciones, todas ellas orientadas a llevar arte a comunidades alejadas. Sí, es una exploración académica que concluye con un grado específico, pero ese es un fin de varios. Seguro estoy de que las palabras no alcanzan para toda la gratitud que debería tener hacia esas personas que hacen posible este fenómeno en sus espacios, con el fin de mejorar su entorno, sus familias.

Índice

| | |
|---------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Introducción..... | 12 |
| Capítulo I. Estudios del muralismo y su expansión..... | 34 |
| 1.1 Muralismo en México | 36 |
| 1.2 Muralismo en Latinoamérica | 44 |
| 1.2 Muralismo chicano | 48 |
| 1.3 Muralismo en otras latitudes | 49 |
| Capítulo II. Interacción, significados y vida cotidiana | 53 |
| 2.1 Interaccionismo simbólico | 55 |
| 2.2 Conceptos del interaccionismo simbólico | 62 |
| 2.2.1 Significación | 62 |
| 2.2.2 Acción social..... | 64 |
| 2.3 Premisas del interaccionismo simbólico | 65 |
| 2.4 Significado..... | 68 |
| 2.5 Elementos de significación..... | 70 |
| 2.6 Siete principios del interaccionismo simbólico | 72 |
| 2.7 Teoría de la vida cotidiana | 73 |
| 2.8 Espacio público | 80 |
| 2.9 Apartado metodológico | 82 |
| 2.10 Enfoque..... | 83 |
| 2.11 Etnografía..... | 86 |
| 2.12 Registro audiovisual y etnografía: una exploración del lenguaje..... | 92 |
| 2.13 Análisis de imágenes | 97 |
| 2.14 Método iconográfico de Panofsky | 99 |
| 2.15 Funciones de Jakobson | 102 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------|------------|
| Capítulo III. Poxindeje, muralismo comunitario..... | 105 |
| 3.1 Contexto..... | 106 |
| 3.2 Organización política..... | 107 |
| 3.3 Cómo se miran en la comunidad..... | 108 |
| 3.4 Inmersión en el campo de investigación | 109 |
| 3.5 Técnicas e instrumentos | 110 |
| 3.6 Análisis de resultados | 112 |
| 3.7 Taller de muralismo | 113 |
| 3.8 Proceso de creación del mural comunitario..... | 119 |
| 3.9 Clasificación de murales..... | 131 |
| 3.9.1 Nivel preiconográfico | 133 |
| 3.9.2 Nivel iconográfico..... | 136 |
| 3.9.3. Nivel iconológico | 137 |
| 3.10 Análisis de murales en Poxindeje..... | 155 |
| 3.10.1 Mural 1: La madre naturaleza..... | 159 |
| 3.10.1.1 Nivel preiconográfico | 160 |
| 3.10.1.2 Nivel iconográfico..... | 161 |
| 3.10.1.3 Nivel iconológico | 164 |
| 3.10.1.3 Presentación del boceto del mural y significados del mural..... | 166 |
| 3.10.2 Mural 2: Semillero y fertilidad | 169 |
| 3.10.2.1 Nivel preiconográfico | 170 |
| 3.10.2.2 Nivel iconográfico..... | 172 |
| 3.10.2.3 Nivel iconológico | 174 |
| 3.10.2.4 Explicación del mural y significaciones del mural | 176 |
| 3.11 El registro audiovisual y muralismo | 178 |
| | |
| Conclusiones..... | 182 |
| | |
| Referencias | 189 |

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo analizar las significaciones y transformaciones del fenómeno desarrollado en la comunidad indígena de Poxindeje, donde miembros de la comunidad se organizan para pintar murales en sus paredes y bardas con historias que cuentan su forma de mirar la vida, es perteneciente al municipio de San Salvador, dentro del estado de Hidalgo, México, donde se desarrolla el proyecto Galería a Cielo Abierto, que alberga murales construidos y codificados por sus habitantes, así como por muralistas nacionales y extranjeros. En la indagación se aplica una metodología cualitativa, a través de una etnografía audiovisual; se utilizan diversos instrumentos que, en el análisis propuesto, a través de las teorías abordadas, permiten identificar la importancia que resulta las interacciones para el movimiento y modificación de la vida cotidiana de todas y todos quienes participan en la creación de murales a través de un método conocido como muralismo comunitario. Se desarrollan diversas indagaciones en torno a este concepto y se establece el proceso de creación que implica, a fin de alcanzar un mayor entendimiento y más preciso análisis del tema.

La investigación también aporta elementos para mirar formas de organización comunitaria a través de interacciones que se generan con el arte. Se propone un análisis de las significaciones otorgadas al muralismo, el cual permite observar las modificaciones operadas en sus ejecutantes, realizadoras, participantes hombres y mujeres, en lo que respecta a su identidad y su cultura. Son los sujetos los que se adentran en la construcción de interacciones que aportan al desarrollo del arte, adaptándolo a su entorno, y quienes modifican su vida a partir de su vinculación experiencial con este. Aquí se analizan las significaciones surgidas a partir de esas interacciones en el entorno creativo de la creación de un mural.

INTRODUCCIÓN

Introducción

La investigación en las ciencias sociales nos ayuda a comprender los fenómenos y acciones de los sujetos en sociedad, y un amplio número de investigaciones están sustentadas en la interacción entre estos, en la significación de sus acciones y en lo que se construye a partir de ellas. Esta investigación se sustenta en teorías que se centran en el análisis de los signos. Para Ritzer (1993), “el significado es un producto social, una creación que emana de y a través de las actividades definitorias de los individuos a medida que éstos interactúan”, es decir, el individuo se constituye a partir de interacciones que le dan sentido a su vida cotidiana, y a través de estas configura y construye sus realidades sociales.

El siglo XXI ha traído consigo cambios sustanciales en el sujeto y la forma de vivir en los distintos ambientes donde se desarrolla, derivado de ello se han creado varias maneras de organizarse de manera más autónoma. Para Pleyers, (2018) actualmente se crean “grupos que buscan proponer en su barrio alternativas a la sociedad de consumo y favorecer los vínculos sociales entre vecinos... En esta cultura activista centrada en la subjetividad, los activistas se oponen a la dominación de los mercados y se construyen como actores de su vida, de su barrio y su mundo”. La variedad de formas de organización apegadas a las necesidades de este siglo, han surgido por diversos movimientos locales a través de la experimentación de la comunicación, McLuhan en sus análisis respecto de la aldea global, aterriza un concepto que aporta a lo ya expuesto.

“¡El shock del reconocimiento! En un ambiente de información eléctrica, los grupos minoritarios ya no pueden ser contenidos-ignorados. Demasiadas personas saben demasiado las unas sobre las otras” (McLuhan y Fiore, 1969). Ante este “shock”, el sujeto experimenta cambios que desembocan en acciones claras, lo que genera movimiento en sus codificaciones, significaciones: abre canales para comunicarse y crea sus propios medios de comunicación.

“Nuestro nuevo ambiente obliga al compromiso y a la participación. Cada uno de nosotros está ahora irrevocablemente envuelto en la vida de los demás, y es responsable de ellos” (McLuhan y Fiore, 1969). El sujeto, para la construcción de sus significaciones, encuentra en las interacciones una manera de entender y codificar su mundo; este universo personal construido por el sujeto es amoldable en muchos aspectos a la realidad social misma donde se interactúa, y ello crea un ambiente social.

Esta investigación se centra en dos teorías: interaccionismo simbólico y vida cotidiana, las cuales servirán para articular el análisis del fenómeno que alberga la manera de crear murales y como estos fortalecen aspectos culturales, de identidad y da movimiento a las significaciones de los involucrados y que se desarrolla en la comunidad indígena de Poxindeje, en el municipio de San Salvador, en el estado de Hidalgo, México, donde ocurren interacciones entre habitantes y artistas plásticos para, en conjunto, crear arte, de manera específica muralismo comunitario.

Antes de describir la problemática por abordar, es necesario partir del significado de mural, que elementos históricos, sociales acompañan al muralismo y la manera en que el sujeto interactúa con esta expresión desde su creación hasta nuestros días sumando la importancia que tiene su proceso de creación.

“El muralismo es una expresión artística creada en México, cuya presencia, aunque intermitente, ha sido constante desde su origen hasta nuestros días”, como lo documenta la historiadora Beatriz de la Fuente (2002). Si bien no tenía el título de muralismo, ni la técnica había sido construida bajo el concepto de arte, contiene “las características básicas de un mural que son: se encuentra sobre un muro”, menciona De la fuente (2002) y cuenta con una serie de significados que comunican el contenido de sus temáticas, las cuales abordan,

a través de figuras sobre muros, la cosmovisión de las culturas indígenas desde distintos ángulos.

Para De la Fuente (2002), “En pocos países como en México, tiene la pintura mural un arraigo tan profundo y una tradición de siglos”. Estas expresiones suelen concebirse como el antecedente del muralismo por su soporte —en paredes— y dimensiones. Es hasta el siglo XX, durante el periodo posrevolucionario, cuando el mural tomará una presencia importante al ser un arte que se construye en los cimientos de las instituciones mexicanas nacientes y aporta credibilidad y visibilidad a este nuevo sistema.

El impulsor del proyecto de crear murales para educar fue José Vasconcelos, primer secretario de Educación en México, quien reunió a un grupo de artistas mexicanos para la experimentación del arte mural que intentaba crear dos caminos que desembocaron en la identidad del muralismo: el primero es el artístico, que recae en los primeros muralistas que dictarían las formas de construirse; el segundo, la creación de una identidad que pudiera incluir la noción de recuperación y construcción de un nuevo país después de la Revolución.

[Vasconcelos] Situó a la institución [SEP] como una plataforma para que todos los mexicanos accedieran a las expresiones artísticas, entre ellas la pintura mural, a la que concibió como el instrumento idóneo para lograr un proceso de alfabetización gráfico, a través del cual la población fuera capaz de leer su realidad social. El proyecto del Secretario de Educación Pública, vinculado con un aliento nacionalista e inherente a la esperanza de la fuerza revolucionaria, impulsó un movimiento cultural lleno de grandeza del que se reconoce como máxima expresión el muralismo mexicano. (SEP, 2018).

El entonces naciente arte muralista surgió como un medio de comunicación que buscaba la alfabetización de la sociedad a través de imágenes plasmadas en paredes. Estas imágenes plantean una ideología en construcción, derivada de la Revolución Mexicana y el posicionamiento de las instituciones en construcción.

El muralismo formó parte del proyecto de Vasconcelos denominado Misiones Culturales, el cual pretendía dar un giro a la política educativa a través de la transformación de todos los elementos alrededor de esta: maestros, libros, escuelas, y donde el arte tendría una mayor cercanía con la población. José María Albino Vasconcelos Calderón, quien fue rector en ese entonces de la Universidad Nacional (hoy Universidad Nacional Autónoma de México), invitado por el general Álvaro Obregón a ser secretario de Educación Pública, tuvo una visión que conjugaba elementos educativos, culturales, históricos y artísticos, para el desarrollo de una sociedad que se recuperaba del proceso largo y desgastante de la Revolución Mexicana.

La Revolución y la etapa posrevolucionaria detonaron con fuerza la inclusión de artistas de distintos sectores al movimiento muralista, en su mayoría con una formación en escuelas de arte y con un recorrido por distintas partes del país, a partir de su activa participación en el movimiento armado. Estos artistas plasmaron paisajes y acontecimientos que presenciaron, enaltecieron a los héroes de los principales procesos históricos de México y en sus murales colocaron a hombres y mujeres en distintos roles, entre los que resaltan principalmente campesinos, obreros y trabajadores; en ellos proponían reivindicar a las culturas indígenas que fueron desplazadas en la Conquista por los españoles.

En 1921 habiéndose consolidado la república, José Vasconcelos [...] emprende la realización de obras murales en los edificios públicos de la capital mexicana. [...]La revolución mexicana hizo que algunos muralistas conocieran grupos étnicos de otros estados del país, así como sus vestimentas, comidas y bebidas, sus costumbres y sus dialectos, esto influyó enormemente en su concepción de un arte social. (Rodríguez, 2001)

La identidad del muralismo comenzó su construcción con sus inicios, mismos momentos de mayor relevancia para el desarrollo del arte, una forma de mirar esto son las temáticas desarrolladas en el muralismo actual, donde

prevalecen en los murales que se pintan actualmente: son un registro pictórico de acontecimientos experimentados por el artista y codificados para su significación. El mural está configurado por una visión artística de quien lo pinta a partir de la temática abordada.

Todas las obras de las y los muralistas fueron configuradas en estilos artísticos diversos y propios, que experimentaron diversas técnicas y temáticas. En ellos se narra la historia de México o se plasma una amplia gama de significados para su contemplación, siempre desde miradas y expresiones distintas. En sus contenidos encontramos la constante vinculación con un pasado indígena y el reconocimiento de pueblos diversos. Para De la Fuente (2002), “El muralismo mexicano [...] desde los años veinte y durante décadas, en el siglo ya pasado, hizo de los muros una escuela popular, crónica de las esperanzas y los dolores de nuestro pueblo”. Basta mirar *Epopéya del pueblo mexicano* de Diego Rivera para encontrar en un largo mural lo expuesto por la autora. Todos los artistas muralistas plasmaron el sentimiento del mexicano a través de figuras, imágenes o colores, dejando el signo de denuncia que a la fecha se mantiene.

Fueron varios los artistas muralistas de los inicios, mujeres y hombres, que estuvieron detrás de las grandes obras, como ayudantes o aprendices, muchos de ellos no reconocidos; sin embargo, cuando hablamos de muralismo es inevitable hablar de quienes alcanzaron el mote de Los Tres Grandes muralistas mexicanos: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. A continuación, se muestran algunas de sus obras a fin de ilustrar su importancia para el arte entonces naciente.

Con el tiempo, el liderazgo de Rivera, Orozco y Siqueiros y la indiscutible calidad de sus obras hizo que los críticos se refirieran a ellos como los Tres Grandes de la pintura mexicana, como se les conoce hasta ahora. Comparten algunas experiencias y cierta filosofía, pero también tienen posturas, ideas y personalidades diferentes (Garrido, 2009).

Figura 1. Centro del mural *Epopeya del pueblo mexicano* de Diego Rivera (1951).



Fotografía: Antonio Martínez (2021).

El mural *Epopeya del pueblo mexicano*, ubicado en Palacio Nacional y pintado por Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez, mejor conocido como Diego Rivera, describe el proceso histórico de México en todas sus etapas. En este mural, el artista codifica y da diversos significados con el orden de las figuras. Existen numerosos estudios sobre este mural. El de Antonio Rodríguez (1970) sirve para mirar con detalle la visión de Rivera al pintar no sólo este, que es considerado como uno de sus más grandes murales, sino todas sus obras de este tipo.

En la concepción pictórica de Rivera, inclinado siempre a la exaltación poética de su pueblo, el mundo de los antiguos mexicanos era, también, un mundo de concordia y de armonía, de abundancia y de luz. Ciudades maravillosas que reflejaban sus floridas azoteas en el agua plateada de los lagos; mercados riquísimos donde se vendía la más abundante variedad de productos; hombres que denunciaban en sus actitudes serenas, una vida apacible y fácil; fiestas, danzas, color, alegría. Tal es el panorama del México antiguo que nos ofrece el pintor del pasado mexicano, en el primer piso de Palacio Nacional. (A. Rodríguez, 1970).

Un gran número de sus murales contienen esta pictórica poética, y con ella retrata más de una vez el concepto de la lucha del pueblo mexicano. Existe una saturación de figuras que representa el claro estilo de Rivera: pocos espacios vacíos y cada signo en el mural tiene un significado que indaga en la identidad del mexicano. Para Ramírez (2020), “Palacio Nacional significó un reto singular para Diego Rivera especialmente en el ámbito ideológico, por ser un espacio que representa el poder político de todos los edificios públicos de México”. Fue característico de la etapa inicial del muralismo que los primeros muralistas, con una experiencia previa en el arte, pintaran en los edificios institucionales del gobierno, y este es de los más importantes tanto del autor como del movimiento. Diego Rivera siempre decía: “Mi mural de Palacio Nacional es el único poema plástico que yo conozco que comprende en su composición la historia completa de un pueblo” (citado por Ramírez, 2020). El muralismo pintó y desarrolló una ideología y plasmó significados a través de sus signos expuestos en cada mural. Muchos de ellos son claramente reconocidos como una fuente de identidad nacional para toda persona mexicana.

Figura 2. Mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda central*, de Rivera (1947).



Fuente: Instituto Nacional de Bellas Artes.

La parte política e ideológica es intrínseca al muralismo. Se observa en los trabajos de Los Tres Grandes, pero también encontramos estos rasgos en los trabajos de otros muralistas reconocidos, como Rufino Tamayo, Jorge González Camarena, Aurora Reyes y Juan O’Gorman, entre otras y otros. Esto

propició que se trasladaran a Estados Unidos, donde desarrollaron una serie de murales de diversos temas con la técnica que los caracterizaba.

La pintura mural, actuando una vez más como si fuera un barómetro político, social y nacional, refleja inmediatamente la nueva situación. Interrumpida durante los años del «Callismo» por falta de un ambiente favorable a la libertad de expresión (Orozco, Rivera y Siqueiros habían tenido que emigrar a los Estados Unidos), resurge, en el período de Cárdenas, con más vigor (A. Rodríguez, 1970).

La persecución política que enfrentó el muralismo fue intermitente y se desarrolló en diferentes momentos de la vida pública del país. Fue en el gobierno de Lázaro Cárdenas cuando el muralismo mexicano entró en una etapa prolífica y se comenzó a pintar en espacios públicos, como el Mercado Abelardo L. Rodríguez en la Ciudad de México.

Figura 3. Mural *Khatarsis* de José Clemente Orozco (1934).



Fuente: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Por otro lado, José Clemente Orozco plasma en sus murales una mirada crítica sobre los acontecimientos sociales de la época. Sus imágenes se volvieron iconos, reflejando a los sectores sociales y sus procesos históricos. En sus composiciones resaltan figuras de los trabajadores y la transición a la industrialización, así como el pasado indígena vinculado a la Conquista

española. Uno de los más reconocidos de la época, y que muralistas actuales (del siglo XXI) han representado en sus distintos estilos, es su obra *Katharsis*, un ejemplo del estilo identificado del artista.

Katharsis muestra mediante una orgía de color brillante y formas dinámicas una muy expresionista alegoría sobre la guerra y la desintegración. Para ello empleó diversos motivos, muchos de ellos recurrentes en su obra: las armas, las masas de gente, la lucha, el caos, todo unido en una montaña de catarsis. También tenemos ahí la prostitución (putas que ríen simbolizando el abandono de los valores morales), las máquinas (que con sus engranajes parecen devorar a colectivos humanos enteros), una caja fuerte abierta (la avaricia y codicia humanas, el robo a la sociedad), el fuego, porque en la parte superior de la obra todo está ardiendo, como si con un último sufrimiento extremo el fuego fuera a purificarlo todo. (Iborio, 2018).

Figura 4. Mural *La revolución contra la dictadura porfirista* de Alfaro Siqueiros (1957).



Fuente: Instituto Nacional de Bellas Artes.

David Alfaro Siqueiros representa un elemento importante en la construcción artística mexicana. Fue a través del *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, publicado en 1923, que se proclama al muralismo por encima de la pintura de caballete y se le entiende como un arte con fuerte compromiso social y político. Aunado a esto, la experimentación con pinturas fue uno de los progresos que enriqueció a este arte mexicano, mediante

la creación de mezclas que tuvieran mayor durabilidad y que fueran utilizadas específicamente para el arte mural, alargando así su duración.

Siqueiros comparte con Rivera el optimismo hacia el futuro y el interés por el proletariado, exalta a la Revolución y su intención didáctica va encaminada especialmente a crear una conciencia de justicia social, pero él, a diferencia de Orozco, propone la lucha de clases. Rechazó enérgicamente el individualismo y exaltó la creación colectiva (Garrido, 2009).

El muralismo de Alfaro Siqueiros es considerado uno de los más críticos y subversivos en su contenido. Parte importante de su arte fue su pensamiento político e ideológico, que se observa en sus obras que abordan circunstancias sociales, a través de las cuales aporta teoría y práctica al movimiento muralista. Para Subirats, Siqueiros fue un personaje de amplia creatividad.

Sus temas y contenidos son políticamente reflexivos y emocionalmente turbadores. Están ligados a los rituales de sacrificio y muerte del colonialismo cristiano y capitalista. Vinculados a los desastres de la guerra tecnológica moderna. Al mismo tiempo, celebran un sentido humanizador de la marcha de la historia bajo el signo del progreso. Técnicamente estas obras se desvinculan de la tradición romántica de la pintura de caballete europea que se prolongó hasta Matisse, Kandinski, y Picasso o Klee. (Subirats, 2018).

Este conocimiento fue compartido con sus aprendices, lo cual permitió una proliferación de su estilo, acompañada de un pensamiento crítico sobre lo que es el mural y su forma de crearlo; Alfaro Siqueiros no sólo pinto en recintos institucionales, también lo hizo en escuelas, en edificios de la Universidad Nacional Autónoma de México, espacios públicos, así como en otros países donde se recuerda su estilo y su enseñanza.

Resalta el caso de Chile, donde Siqueiros creó murales en escuelas primarias que el gobierno mexicano donó después del terremoto que sacudió al país el 24 de enero de 1939. Fue Siqueiros quien abrió la puerta a este arte en este país del sur.

“El muralismo en Chile está presente como tal a partir de fines de la tercera década del siglo XX, con la visita a nuestro país del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros y la realización de su mural ‘Muerte al invasor’ en la escuela de Chillán” (Bragassi, 2010).

Por último, este breve análisis de los contenidos en los murales de Los Tres Grandes nos ayuda a visualizar la relevancia del muralismo en las décadas posteriores a su creación, su recorrido por acontecimientos que marcan la transformación del arte muralista, así como la evolución de sus estilos. También hace posible mirar su fortalecimiento, el cual permite su continuidad y su propagación en la sociedad, a pesar de las distintas adversidades a las que se enfrentó y enfrenta el muralismo. Este arte se erige a través de interacciones, pues, como se ha pretendido exponer, el muralismo se constituye como un medio de comunicación que transmite la identidad de quienes lo construyen, envueltos por sus contextos sociales. Esto se observa en la creación de significaciones que fueron plasmadas en los muros para su divulgación y su permanencia como testigos de algo que ocurre u ocurrió.

El muralismo en México después de la muerte de Alfaro Siqueiros, en la década de 1970, experimentó una decadencia y sucumbió ante las acciones emprendidas por el gobierno mexicano para reducir su influencia y relegarlo a un arte de poco interés. Este arte, que nació de la Revolución Mexicana, emigró a otros países de América. Uno de ellos es Estados Unidos, donde a través del fenómeno de la migración se creó una mezcla del muralismo con el grafiti, que sirvió para plasmar la identidad chicana.

Lo chicano también representa, en voz de L. M. Rodríguez (2001), la alusión “a hermandad, a carnalismo, a raza de bronce”. Este movimiento se desarrolló en distintas líneas que abarcan desde la política hasta las condiciones laborales de los mexicoamericanos, así como el arte, que incluye en sus diversas expresiones los símbolos antes mencionados. El muralismo fue el medio de comunicación que mejor se adaptó a las características de la diversidad chicana. “La mayoría de los artistas chicanos reconocen que su guía es el fantasma de Siqueiros. [...] por pintar los primeros murales exteriores de la era moderna, a Siqueiros se le considera en todo el mundo, el padre de la pintura callejera” (Herner, 2022).

Los símbolos que los chicanos adoptaron estaban asociados con México y sus momentos revolucionarios: en primer lugar, la Virgen de Guadalupe, que pasó de ser símbolo religioso para transformarse en símbolo cultural y político; Zapata, y otros símbolos de la cultura indígena del centro de México como el calendario azteca. Un hecho fundante en este movimiento, lo constituye la recuperación del mito de Aztlán, como el lugar de origen del pueblo mexicano y como metáfora a partir de la cual se desencadena el movimiento. (L. M. Rodríguez, 2001)

La mano del muralismo mexicano había llegado a Estados Unidos de América de la mano de distintos muralistas, entre los que sobresale el trabajo de Los Tres Grandes; el cual estaba en edificios o espacios privados, pero no en los espacios públicos. El mural chicano que utiliza la técnica del grafiti para su creación experimentó un crecimiento en las décadas de 1970 y 1980, plasmando elementos de su identidad y sus problemáticas sociales y exponiéndose en espacios públicos al alcance de cualquier persona.

Los murales de los chicanos a fines de los setenta fueron parte de un movimiento nacional e internacional de tercer mundo, para dar conciencia política y cultural y afirmar la identidad cultural. Los murales regionales tienen gran afinidad como forma de arte público ya que tienen las mismas funciones sociales y educativas y van dirigidas a la comunidad de una manera muy directa y fácil de entender. (Gorodezky, 1991).

El mural chicano fue una transformación del muralismo mexicano, que pasó de los grandes edificios gubernamentales a los espacios públicos. Este fenómeno permitió la modificación y apertura del arte, misma que pasó por una serie de experimentaciones a nivel de formatos, materiales y temáticas, en tanto que el muralismo fue también una forma que comunicaba y desarrollaba interacciones que incidían en el cuidado y uso del espacio intervenido por el mural.

El muralismo de este movimiento tiene lugar en un contexto altamente industrializado —incluso en la agricultura— y esto se expresa en la pintura mural donde de manera didáctica se narra la historia indígena chicana; inspirándose en el muralismo mexicano de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. En el muralismo chicano hay una preocupación por la recuperación de la identidad cultural de los mexicoamericanos, después de casi un siglo de deculturación impuesta por la sociedad dominante (M. Rodríguez, 2001).

Estas exploraciones del muralismo en espacios públicos permitieron que se propagara en las décadas posteriores a la de 1980, no sólo en las grandes ciudades, sino también en lugares recónditos antes impensados. Teniendo en cuenta que el muralismo es político, ideológico y subversivo, los muralistas siguientes se dieron a la tarea de formar, crear y expandir sus propios espacios para comunicar y organizarse alrededor del mural.

Si buscamos herederos del muralismo epopéyico de “Los Tres Grandes”, vamos a encontrar un fenómeno impresionante de diversificación. Está claro que el arte público se produce —se ejerce— a través de los logros de cualquier medio de comunicación. Como hace un siglo, se siguen produciendo murales como pan de cada día. Y han surgido nuevas formas de pintura de espacios públicos, especialmente los grafitis; una manera en la que ciudadanos toman posesión espontánea o críptica del espacio público. (Herner, 2022).

En el muralismo del siglo XXI se configuró una serie de cambios y transformaciones que incidieron en su dimensión artística. Algunas

comparaciones lo demuestran. El muralismo mexicano naciente utilizó los edificios que albergan las instituciones del Estado como espacios que resguardarían su obra, en ellos también hay un significado de respaldo del Estado Mexicano. Por otro lado, el muralismo actual se desarrolla mayormente en las calles, se mezcla en las ciudades, invade colonias, barrios, comunidades, es participe en la recuperación de espacios públicos, que hoy en día cobran relevancia para el desarrollo de la vida cotidiana. Concentra acciones derivadas de la organización de los habitantes vinculados con muralistas, en los tres niveles planteados como generalidad dentro del arte:

1. La forma, que es la parte técnica y lo que resulta evidente a la vista, por ejemplo: el color, la línea, la perspectiva, la proporción, el equilibrio, la simetría, la asimetría.
2. El contenido, es decir lo anecdótico, la narración, el tema de la pintura, lo que le podría dar un título. Este existe aún en la pintura abstracta.
3. La idea [de] fuerza, que podría denominarse también motivación, es el planteamiento profundo de una cuestión, una hipótesis. En otras palabras, es el por qué y para qué de la obra. (Garrido, 2000).

Estos niveles permiten al muralismo configurarse como medio de comunicación que transmite mensajes codificados a través de signos articulados. Cada mural tiene una razón por lo cual se creó y conforma distintos discursos para el espectador. La influencia de la etapa de inicio marcará las maneras de hacer un mural hasta nuestros días, sin embargo, en la función urbana este arte se ha articulado de diversas formas que aquí se busca ampliar.

Otra diferencia entre el muralismo del periodo posrevolucionario (el de su auge) y el del siglo XXI es el arribo de este a espacios alejados de las ciudades, es decir, a comunidades de los diversos municipios del país. La inserción del muralismo en estos espacios, en los inicios y el apogeo de este arte, ocurrió en las cabeceras municipales, específicamente en las presidencias municipales, espacios de los gobiernos locales, así como instituciones universitarias; Murales

como el de la iglesia de Ixmiquilpan en el Valle del Mezquital, Hidalgo, tiene registros desde el siglo XVI.

En el contexto de la guerra chichimeca que experimentó la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVI como consecuencia de la expansión española al norte, los murales forman parte de una campaña de propaganda para justificar la guerra contra los chichimecas. Los murales tratan de afianzar a los otomíes a la causa hispana contra los nómadas. Las escenas de guerra buscan evocar la pugna ancestral entre nómadas y sedentarios en la frontera de Mesoamérica. Los monstruos representan al demonio que lucha del lado chichimeca, lo que equivale a satanizar a este pueblo. (Vergara, 2008).

En esta categorización del muralismo como medio de comunicación, lo expuesto por Vergara muestra el uso del mural como propaganda y medio. El muralismo actual mantiene su esencia de comunicar mensajes con fines diversos, acorde al lugar de desarrollo; no comparte su expansión y uso en espacios públicos, así como la globalización del arte y su alcance a comunidades alejadas de las ciudades.

Es necesario mencionar que parte de esta ampliación se debe a la organización de los distintos sectores de artistas que experimentan y crean el muralismo y son artistas muralistas, varias de ellas, ellos organizados en movimientos de muralistas, otros de manera independiente, algunos otros como una forma de generar recursos de todo tipo y son quienes lo han expandido en comunidades, fraccionamientos, colonias, barrios. Las causas de esta movilización del arte mural son diversas y plurales, planteamos algunas variantes de análisis para visibilizar el fenómeno del muralismo en Hidalgo.

Figura 5. Mural *Construyendo resistencia común*, de Polo Castellano (2016).



Fuente: <https://polocastellanos.wordpress.com/murales/>

Históricamente, la inclusión de las comunidades en temas de desarrollo artístico ha sido obviada en favor de las ciudades, donde se concentran con más fuerza las distintas expresiones artísticas de todo tipo. En los municipios que no forman parte de la mancha urbana difícilmente se tiene acceso a estas expresiones, lo cual los hace tener (al igual que a sus distintas comunidades y sus habitantes) poca o nula participación y acercamiento a distintas expresiones artísticas en la vida cotidiana. El muralismo del siglo XXI se coloca como una alternativa que propicia formas de acercar al sujeto en sus espacios de esparcimiento, ha encontrado cercanía por parte de los habitantes y se vincula de diversas formas no sólo en la exhibición, también en la construcción del mensaje que se comunica.

Encontramos, a cien años de su creación, un muralismo mexicano que ha crecido y se ha arraigado en la cultura artística mexicana, y se continúa desarrollando de diversas formas, con una amplia experimentación no solo en sus temáticas y contenidos, sino también en sus métodos de crearse, de construirse, de organizarse.

Observamos un muralismo que se sostiene en la multiculturalidad del espacio donde se construye para favorecer a la conceptualización de la imagen y sus técnicas de realización, las cuales son diversas, incluso en su configuración. Una de ellas es el muralismo comunitario, al cual se busca explorar mediante un análisis que parte de una pregunta: ¿Cuál es el sentido atribuido por los pobladores de la comunidad indígena de Poxindeje de Morelos, municipio de San Salvador, Hidalgo a los elementos contenidos en murales pintados por artistas plásticos mexicanos y latinoamericanos en las bardas y paredes de las viviendas?

La presente investigación se centra en la exploración del muralismo comunitario y la Galería a Cielo Abierto desarrollada en el municipio de San Salvador, Hidalgo, más específicamente en la comunidad de Poxindeje de Morelos, donde los murales se encuentran distribuidos en las varias de sus calles, tanto céntricas como alejadas de su cabecera, y fueron creados por sus habitantes, experimentadores del muralismo, así como por artistas locales, estatales, nacionales e internacionales, de países como Argentina, Colombia, Panamá y Bolivia.

Para esta comunidad, la llegada de la Escuela de Muralismo Siqueiros ha significado la apertura de un camino cercano al arte que, a través de la producción mural, crea un sinfín de resultados en formas variadas, principalmente para sus habitantes, quienes a través de estas interacciones plantean el proyecto Galería a Cielo Abierto, que pretende crear más de cien murales distribuidos en toda la comunidad. El fenómeno ha tenido aceptación por parte de los habitantes y se ha expandido a otras comunidades cercanas, tanto del mismo municipio como de otros alrededores.

Estos murales se crean a partir del concepto de muralismo comunitario, el cual implica la participación de los habitantes, en el proceso de su creación. El proyecto requiere encuentros para ser parte de la actividad. Este proyecto en la

zona ha tenido avances visibles gracias a la organización de la comunidad y la Escuela de Muralismo Siqueiros.

Este tema merece ser estudiado desde distintas áreas, pues el fenómeno creado a partir de la llegada de la Escuela de Muralismo Siqueiros ha modificado la realidad cotidiana de los habitantes, que han incursionado en la exploración del arte mural a través de los procesos de creación tanto como desde la mirada del espectador, en relación con el arte.

En esta exploración sobresalen otras preguntas específicas de investigación:

- ¿Los murales comunitarios desarrollados en la comunidad indígena de Poxindeje de Morelos aportan al desarrollo social de las familias involucradas, así como el desarrollo cultural de la comunidad?
- ¿El muralismo comunitario genera un impacto social en las familias y miembros de la comunidad a través de las significaciones manifiestas en los murales expuestos en la Galería a Cielo Abierto?
- ¿Qué es el muralismo comunitario y cuál es su importancia para el desarrollo de los sujetos de Poxindeje?
- ¿El audiovisual etnográfico es un método que divulga fenómenos sociales como el muralismo comunitario desarrollado en la comunidad indígena de Poxindeje de Morelos?

El objetivo general de la presente investigación consiste en conocer las significaciones de las composiciones de murales pintados por artistas plásticos de México y de otros países latinoamericanos en bardas y paredes de viviendas de la comunidad indígena de Poxindeje de Morelos, municipio de San Salvador, Hidalgo, a través del análisis de una etnografía audiovisual, para conocer el sentido que les atribuyen los pobladores.

De igual forma, se plantean los objetivos específicos que se pretenden indagar y esclarecer en la investigación:

- Conocer el impacto de la pinta de murales en las familias donde se desarrollan estas expresiones artísticas.
- Delimitar el concepto de muralismo comunitario, así como su importancia en la comunidad indígena de Poxindeje de Morelos.
- Realizar un material audiovisual etnográfico de los procesos de creación y apropiación de murales en habitantes de la comunidad indígena de Poxindeje de Morelos, como elemento de aporte y difusión del fenómeno social.

Este trabajo se basa en el presupuesto de que las significaciones de los elementos contenidos en las composiciones de los murales pintados por artistas plásticos mexicanos y de otros países latinoamericanos en bardas y paredes de viviendas de Poxindeje de Morelos, municipio de San Salvador, son emanadas de diversos procesos de interacción entre sujetos involucrados y que estos intercambios aportan al desarrollo de los sujetos en sus diversos contextos sociales donde le dan sentido a su vida cotidiana, misma que se refleja en lo plasmado en el contenido de los murales.

La investigación se encuentra dividida en tres capítulos y sus conclusiones.

En el primer apartado encontramos el estado del conocimiento, el cual muestra la revisión de diferentes investigaciones que abordan el muralismo desde ángulos diversos, todos ellos centrados en dos disciplinas: el arte y las ciencias sociales. Este acercamiento permite observar la manera en que se ha abordado el tema, su desglose teórico, así como su base metodológica y los resultados obtenidos. Desde el arte, el muralismo en su nacimiento posterior a la revolución mexicana tuvo su esparcimiento y construcción; es desde ahí que se han generado un sinnúmero de investigaciones centradas en sus procesos artísticos, además que resalta las formas de creación y la significación de sus murales de artistas sobresalientes, incluyendo a los más conocidos de esta disciplina.

En el campo de las ciencias sociales, el muralismo ha encontrado espacios y en ellos se ha abordado como arte que influye en el desarrollo social de las ciudades o comunidades donde se crea este arte, abordado desde las diversas disciplinas que convergen alrededor de lo social, el muralismo se ha configurado para ser parte de la protesta, la demanda, el recuerdo, la identidad, el entretenimiento, la decoración. Y son las investigaciones las que lo colocan como un elemento importante de esparcimiento para las personas que lo crean o que lo visualizan como espectadores.

Desde este campo, el muralismo se ha abordado desde diversas miradas, sobresaliendo la de la historia, sociología, comunicación, educación y estas a su vez se resaltan en el análisis de los signos que contienen los murales, el desarrollo del espacio público con el uso del arte, así como su vinculación

En el segundo capítulo se desarrollan el marco teórico y el metodológico, así como los diversos conceptos abordados y necesarios para la articulación de la investigación, alrededor de la interacción social experimentada y de la exploración de la vida cotidiana. En este apartado se desarrollan los elementos teóricos y se adentra a dos teorías planteadas: por un lado, el interaccionismo simbólico, articulado desde las premisas de la interacción social y los planteamientos del sujeto en su experimentación de la interacción como parte de su desarrollo en la sociedad, y por otro, la teoría de la vida cotidiana, con la cual se busca explorar la serie de significaciones que se adoptan en la cotidianidad y sirven como elementos de formación de su identidad y su cultura. La interacción y su repercusión en la vida cotidiana intervienen en la modificación y formación de las concepciones de las personas involucradas.

En cuanto al marco metodológico, la investigación se desarrolla en el corte cualitativo para explorar los símbolos y significados del fenómeno, desde un enfoque estructural. La etnografía audiovisual será el soporte que se adentre en el uso de instrumentos como la entrevista (a profundidad, estructurada y

semiestructurada), la observación participante en torno a las interacciones entre sujetos y el uso del lenguaje audiovisual para mostrar los significados expuestos en los murales.

El tercer capítulo se centra en el análisis y los resultados. Destaca la distinción de las significaciones de los murales y las que emanan de las diversas interacciones. Aquí encontramos secciones de las entrevistas a profundidad de los sujetos involucrados, así como el desglose de las diversas transformaciones experimentadas por las personas en el proceso de creación del mural comunitario, así como el análisis de los elementos visuales y audiovisuales que describen lo obtenido y permiten observar el patrimonio cultural que se desarrolla en la comunidad de Poxindeje de Morelos.

El muralismo constituido como un arte, ha traspasado sus propias fronteras artísticas para adentrarse en formas de explorar la vinculación del arte con la sociedad, ahí converge el arte y crea diversas formas de interacción que reconstruyen maneras de contar y transmitir la historia de sus contextos o lo que quieren exponer quienes lo pintan. Este arte al salir a las calles reconstruye las formas de crearse, experimenta diversas formas de interacción; el muralismo ha coexistido en las ciudades y comunidades, así como en los otros sectores en donde se desarrolla y es con todos estos elementos expuestos y los que se abordan en esta investigación, que se busca mostrar al muralismo como un arte se configura vinculante, entre el arte y las personas que lo crean, creando resultados que aportan al desarrollo de los espacios públicos, de los sujetos y genera patrimonio cultural para la sociedad.

CAPÍTULO I

ESTADO DEL CONOCIMIENTO

Presente, pasado, futuro, no quieren decir nada porque todo está en marcha, todo está volviendo alrededor de un centro y se crea nuevo constantemente, y en el instante y el punto matemáticos imposibles de detener para marcar tiempo y hacer "ismos", corren circular engendrando formas, acciones y reacciones, un organismo que existe y vive antes, ahora y después al mismo tiempo, es posible que esto da la sensación de lo que llaman eternidad, el amor la incita y la obra de arte la contiene, es su expresión, si no, no es.

Diego Rivera

Estado del conocimiento

El muralismo es un arte que ha sido de interés para la investigación a través de distintas disciplinas, principalmente las que se desarrollan en torno al arte, desde ahí se ha abordado el análisis de sus signos, sus técnicas artísticas y sus diversas transformaciones. Otra área que se ha acerca desde perspectivas científicas al muralismo es la historia; cuyos estudios se han centrado en la vida de los muralistas sobresalientes y en el proceso histórico del muralismo, abordando al arte en distintas etapas de creación.

Por ello, es necesario generar una revisión de investigaciones en distintos contextos que nos lleve a encontrar documentos de las formas variadas de abordar el análisis del muralismo, anclado a las ciencias sociales. Es en el trayecto de esta búsqueda que se decide dividir este apartado por zonas donde ha tenido incursión este arte y ha servido a intereses diversos para los cuales fue pensado y creado. Los estudios encontrados, permiten aportar a los fines de la investigación diversas herramientas, revisiones teóricas y metodológicas, de igual manera la observación y comprensión de sus resultados.

1.1 Muralismo en México

Existe una amplia lista de investigaciones que hablan del muralismo. Gran parte de ellas provienen de México, principalmente en universidades públicas. Muchas se centran en los procesos históricos, en tanto que otras abordan el fenómeno desde el arte. Esta vertiente cuenta con una gran variedad de estudios. Una tercera línea de investigación se adentra en la relación del muralismo con los contextos donde se desarrolla, más desde una perspectiva social.

Por otro lado, existen investigaciones que se adentran en las diversas significaciones que se crean a partir de la interacción con el muralismo. Estas trabajan desde el espacio público, como ya lo hemos visto en otros estudios, o se centran en la construcción de identidades y se vinculan con lo cultural, extendiéndose así hacia diversos temas, no solo el del arte mural.

Una compilación de investigaciones que tienen como tema central al muralismo se reunió en un libro que celebra los cien años de este arte en México. La UNAM, como parte importante en el proceso histórico del arte mural, realiza una amplia aportación para observar al muralismo desde diversos enfoques, recurriendo de nuevo a la transversalidad de conceptos, disciplinas y líneas de investigación.

Están aquí los murales pintados y los modificados, los que se hicieron y algunos que no se realizaron, los que sobrevivieron y algunos que desaparecieron, los muy famosos y los que deberían serlo. Es un ejercicio arqueológico: muestra un estrato de la cultura visual del siglo XX. Esta capa no sólo es visible en un corte vertical; también es una veta que se despliega horizontalmente en distintos ámbitos, momentos y procesos sociales. Algunos de esos procesos han concluido, pero la crítica sigue vigente y los murales también. (Mello, 2022).

Pluralidad de miradas es la propuesta del libro. Sugiere puntos de partida a nuevos cuestionamientos en torno al muralismo y reúne a investigadoras e investigadores de distintas áreas que centran su trabajo en el muralismo.

El movimiento muralista mexicano, que tuvo sus orígenes en la etapa posrevolucionaria y fue impulsado por José Vasconcelos, se convirtió en una expresión artística cuyas obras expusieron contenidos que enfatizaban lo nacional y lo mexicano. En ellas se puede encontrar un amplio repertorio iconográfico del que destacan escenas alusivas a la historia nacional y a la vida popular. Entre los principales exponentes de la primera generación de muralistas se encuentran: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Jean Charlot, Amado de la Cueva y Roberto Montenegro, artistas que en sus murales plasmaron paisajes, personajes, acontecimientos y demás escenarios, cuyos componentes pretenden ser un reflejo de lo nacional, para lo cual rescataron, en sus representaciones, símbolos y formas relacionadas con la identidad mexicana. (Sánchez-López, 2013).

En otras investigaciones se aborda al arte desde la historia. Ahí se analizan los signos y sus significaciones en murales, lo cual nos permite conocer la transformación del arte mural, el amplio número de temas plasmados en sus productos, así como la variedad de significados fuera del mural que se generan a través de diversas interacciones.

De igual forma existen investigaciones que se enfocan en el impacto que tiene el arte en los sujetos. Es el caso de Freere (2012), quien realiza un estudio respecto de los beneficios del arte como terapia que se involucra con emociones, pensamientos, ideas, ideología, es decir, que construye imaginarios.

Se analizan definiciones, métodos y aplicaciones de algunos escritores, pintores o terapeutas, donde cada uno define el arte como el proceso de trabajar favorablemente, apoyando con sus ideas y capacidades a los pacientes. Mostrando que los métodos que ellos utilizan pueden ayudar a poner en práctica el arte como terapia, y como sus aplicaciones ayuda a crear un cambio en las personas. (Freere, 2012).

Freere (2012) se adentra en la parte emotiva de los sujetos analizados y se encarga de observar el arte como terapia; trastoca algunos elementos del imaginario y cobra gran relevancia la experiencia vivida en el proceso de creación del arte. “Toda esta experiencia lleva hasta una definición del arte. El arte es una terapia real que expresa sentimientos, pensamientos, ideas y sueños, es la acción de llenar el corazón de alegría y felicidad para todo ser humano que busca expresar sus sentimientos, sus ideas a través de su imaginación y pueda plasmar sus emociones y percepción” (Freere, 2012).

Hernández (2015), se adentra a la comprensión y análisis de los imaginarios sociales integrados al muralismo. Es necesario colocar la mirada en

este aspecto por algunos momentos, pues es ahí donde también se forma la identidad y se transmite al acto de creación del mural.

Si bien el estudio de los imaginarios sociales existe y ha tomado fuerza en las últimas décadas, éste ha quedado limitado a disciplinas como la sociología, la antropología visual, la ciencia política y la historia del arte básicamente. Sin embargo, no se ha hecho un estudio a profundidad desde las artes visuales, desde el productor mismo de imágenes, el creador de la imagen. Es decir, el cómo han operado y cómo operan los imaginarios colectivos, en este caso en la construcción de la identidad nacional, en el contexto político y social abordado desde el arte público y el muralismo y el entorno inherente al artista. Éste, en lo general olvidado como un elemento fundamental dentro del desarrollo de cualquier sociedad. (Hernández, 2015).

Hernández (2015) es un reconocido muralista mexicano que ha incursionado en el ámbito de la investigación del mural desde diversas áreas. Una de ellas es la construcción del imaginario. En sus investigaciones centra la atención en el sujeto y la interacción con su entorno y el arte. Visibiliza posturas políticas que el muralismo encuentra en su camino de creación. La parte ideológica del mural tiene peso en sus formas de construcción y visualización.

Un ejemplo de subversión política dentro del muralismo fue David Alfaro Siqueiros, cuya obra se caracteriza por los signos políticos e ideológicos plasmados en ella. Esta serie de signos se amoldaron al arte mural actual. De ahí la importancia de mirar los inicios de este arte para comprender su forma de realizarse hoy. Las temáticas de los murales de hoy son problemáticas sociales. La consigna de lo político se ha profundizado e intensificado en los encuentros de muralistas actuales.

Hernández (2015) también utiliza el concepto de identidad nacional, que emana de los principios primordiales del muralismo mexicano en su periodo de nacimiento artístico. Este concepto lo analiza y cuestiona desde la parte

ideológica, a partir del uso y exploración del espacio público, planteando transformaciones respecto del concepto de identidad.

El trabajo de investigación del maestro Jesús Rodríguez Arévalo, director de la Escuela de Muralismo Siqueiros de Poxindeje, se desarrolla en el estudio y la realización del muralismo en distintos espacios públicos de México y otros países. Su trabajo se centra en el desarrollo de un taller de muralismo: explica técnicas, maneras de llegar al mural, y explora el camino del proceso de creación. Si bien la investigación no es reciente, es interesante mostrar la postura de quien encabeza el proyecto de muralización en Poxindeje y observar la influencia de su trabajo en la actualidad.

Busca analizar la problemática social, plástica, laboral y funcional, que enfrenta el pintor muralista joven en su etapa de aprendizaje, en base a las experiencias plásticas que ha obtenido el Taller de Muralismo PMM a través de 10 años de actividad muralista, para proponer acciones de carácter funcional a todos los pintores jóvenes y que juntos desarrollen más eficientemente el trabajo muralista del futuro; así mismo, el Taller tiene el propósito de servir como centro adecuado de práctica y aprendizaje para la formación de muralistas jóvenes, su establecimiento se debe a la necesidad de eliminar las múltiples condiciones adversas y obstáculos que caracterizan a la realización de obras murales. (Arévalo, 2001).

Su investigación se centra en mostrar una serie de conceptos que posteriormente fueron utilizados para la creación del proyecto Galería a Cielo Abierto.

En otra línea de investigación está lo planteado por Morales (2019), quien describe y analiza el desarrollo del muralismo en comunidades zapatistas de Chiapas, incluyendo desde los relatos a los involucrados en el proceso. La autora analiza la participación de la comunidad y los involucrados en la realización,

planteando un tipo de muralismo comunitario que aporta a la construcción del concepto; además, se adentra en la formación y el fortalecimiento de una identidad.

Aproximaciones al fenómeno del muralismo urbano en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Se efectuó un análisis de las características generales de la intervención urbana gráfico-pictórica y de los procesos creativos a través de entrevistas a los creadores y del acercamiento a sus obras, lo que hizo posible vislumbrar los proyectos, ideas y discursos que emanan de la práctica creativa en esta ciudad, para así aproximarse a algunos de los sentidos y significados que permiten concebir el muralismo urbano como práctica juvenil, artístico-social, colectiva y comunitaria. (Morales, 2019).

A lo largo de esta revisión también se encontró material que aporta a una comprensión más amplia del estudio del arte mural desde el concepto de mural social, que se mezclan con los procesos de identidad, significación y cultura. Hay proyecciones contemporáneas sobre el uso del muralismo, sobre sus retos ante el siglo XXI, sus características y su transformación.

El muralismo de este siglo pretende hacerse más visible y se expande a lugares recónditos. Es cierto que este arte se observa más en las calles, con variantes en su creación y su conceptualización, y con esto permite abrir paso a investigaciones que se centran en sus resultados a lo largo de todo el proceso, desde su creación hasta la culminación y visualización por parte del espectador, quien a su vez también forma parte de los resultados, pues decodifica el mural desde su entendimiento.

Desde otra perspectiva, Coluccio (2019) se desvía del análisis del muralismo para mostrar la vinculación del arte mural hacia la parte digital y su intervención respecto del arte posmoderno. Esta exploración permite ver a este arte interactuando con otras expresiones estéticas.

La muestra “Viral Mural” desarrollada en Buenos Aires combinó el arte del muralismo con los espacios virtuales, poniendo el foco en el fenómeno de la viralización como manifestación contemporánea, en la medida en que estas obras se infiltran en las redes sociales, logrando una difusión más amplia y su consolidación en el imaginario de la sociedad. De ahí que la relación entre el “dentro y fuera” tuviera límites borrosos y abriera debates en torno a la descontextualización de los murales. En el presente trabajo se reunirán algunos de los principales interrogantes generados por el espíritu de la muestra. (Coluccio, 2019).

La transversalidad de las investigaciones nos permite acercarnos al fenómeno con otras herramientas que contribuyen al desarrollo de resultados fructíferos y más diversos. Ello sin duda desemboca en la formulación de diversos conocimientos, obtenidos no solo desde una única perspectiva, sino también analizados con técnicas más adecuadas con respecto del entorno del fenómeno. Es el caso de la siguiente investigación, la cual considera al grafiti como arte y lo vincula a la educación en comunidad, utilizando la etnografía visual para su abordaje.

La hipótesis de que el grafiti y el arte urbano pueden promover procesos de educación comunitaria a través de las artes. A pesar de que existe literatura especializada en el ámbito del grafiti y el arte urbano, resulta difícil encontrar investigaciones que lo evalúen desde una perspectiva educativa. Mediante la etnografía visual, se presenta el análisis de tres casos desarrollados con jóvenes en los barrios del Carmel (Barcelona) y Collblanc (L’Hospitalet de Llobregat) en 2014, 2015 y 2016. Concretamente, el análisis se centra en la participación, la relación del proceso con la comunidad y las relaciones de poder que se dan en este tipo de acciones educativas a través de las artes. (Feliu, Valls y Gelabert, 2017).

Feliu, Valls y Gelabert (2017) utilizan la etnografía visual como una forma de adquirir la información. Toman la imagen no solo como instrumento o

complemento, sino como un elemento más de la investigación que permite ampliar el alcance de sus resultados.

Explorar la praxis antropológica y darme la oportunidad de cruzar las fronteras de la observación, la descripción y la interpretación, para ponerme de alguna manera, al servicio de las demandas de los grupos con quienes exploraba la etnografía. Me di cuenta de que carecía de muchos conocimientos que eran necesarios para poder aportar de mejor manera al cumplimiento de estas metas colectivas. Uno de ellos fue mi inquietud por los medios audiovisuales como una forma de socializar diferentes problemáticas y hacer que las historias tuvieran vida fuera del papel. (Rivera, 2017).

Otro trabajo que desarrolla ampliamente el proceso de la etnografía visual es el propuesto por Rivera (2017), quien recurre a una dinámica de creación experimental para acercarse al tema de las tejedoras en Guerrero desde una etnografía audiovisual, la cual permite hacer un registro de la vida cotidiana a través de una exploración amplia de las mujeres participantes. Además, rescata otros resultados a través de la captación y re-observación del material audiovisual recopilado en distintas acciones y sesiones de trabajo. Esta investigación—del que se recupera la práctica de la metodología en él propuesta— se adentra en una exploración sobre las maneras de indagar en la utilización de la etnografía audiovisual.

En su mayoría, los trabajos de investigación respecto del muralismo realizados fuera de México, tienen que recurrir a las investigaciones del muralismo mexicano para el entendimiento de sus procesos y sus transformaciones respecto al proceso de creación, es decir, la investigación respecto del tema del mural se desarrolla mayormente y con mayor profundidad en México.

1.2 Muralismo en Latinoamérica

El muralismo en Latinoamérica se expandió a partir de su consolidación en México. Incluso muralistas mexicanos pintaron en espacios sobresalientes de varios países como forma de solidaridad y hermandad con los pueblos latinoamericanos; entre estos, sobresale el caso de Chile. Diversos trabajos de investigación de las ciencias sociales se ocupan del muralismo.

Es necesario voltear a ver a los países que componen Latinoamérica con respecto del esparcimiento del muralismo, pues este arte emigró a distintos países como forma de ayuda y como intercambio de expresiones artísticas y de cosmovisiones culturales. También, en el siglo XXI, pasó a ser un elemento de protesta para hablar de los distintos problemas presentes en la sociedad. El trabajo de Álvarez Mazo (2022) da cuenta de ello.

La autora trasciende la barrera de la historia y coloca al muralismo como un arte que trastoca otros escenarios sociales que aportan al desarrollo de quienes habitan los espacios donde se crea el mural, y plantea una revisión a las políticas públicas que se enfocan en la diversificación del muralismo, desde distintas vertientes referentes a la teoría del arte vinculada a la teoría social. Es el suyo un ejemplo de las investigaciones transversales, pues realiza un recorrido histórico e incorpora múltiples disciplinas necesarias para exponer su propuesta de investigación.

El muralismo, como movimiento originado en México, puede entenderse como una expresión colectiva con grandes matices estéticos y con una potencia que permite conservar la memoria de las comunidades y denunciar las necesidades sociales; por su parte, la política pública es un concepto relativamente moderno, es una manera de hacer política distanciándose de la forma tradicional, en ella se incluyen elementos que pueden fortalecer el estado de bienestar buscando retroalimentarse para alcanzar una constante evolución. (Álvarez Mazo, 2022).

En esta misma vertiente, Aravena (2019) analiza al muralismo como un elemento que reúne a los habitantes de una región e impacta en diversos aspectos de su vida. Se trata de otra investigación de años recientes que, apelando a la transversalidad disciplinaria, recurra a la psicología y a la teoría social.

Desde la psicología ambiental y la ecología de los materiales, el presente trabajo propone nuevos enfoques interdisciplinarios para abordar las transformaciones urbanas en el contexto de la segunda modernidad y “el des anclaje” de los barrios obreros. Siendo la unidad de análisis la población San Miguel en Santiago de Chile y “el proyecto cultural museo a cielo abierto”. (Aravena, 2019).

Esta investigación explora el término “Museo a Cielo Abierto”, visualiza las transformaciones urbanas y cómo esto incide en sus distintos entornos, a partir de sus interacciones con el mural; es asimismo disciplinariamente transversal, explora el campo de las emociones y analiza la resignificación del espacio público. Los resultados de la investigación nos hacen ver un fenómeno de manera transversal, cuidando la articulación de los resultados.

La intención es contribuir a esa reflexión, centrándonos en el estudio de las emociones y los procesos afectivos signados a la resignificación y la apropiación del espacio público como fenómenos psico ambientales. Así mismo, el análisis de la relación entre la práctica del muralismo y la identidad barrial pretende validar el supuesto hipotético sobre la mutua interdependencia que habría entre espacio físico y la mente de los sujetos, surgiendo nuevas posibilidades para el barrio frente a una eventual obsolescencia, reforzando la idea del habitar con sus propiedades siempre en una “vitalidad” y complicación entre el sujeto y sus entornos. (Aravena, 2019).

Aravena analiza además el impacto del muralismo en las colonias obreras de Chile, y de nuevo resalta la importancia de los procesos de creación del mural, al tiempo que atiende lo relacionado con la identidad y los cambios generados (y apropiados) bajo el desarrollo de este arte.

Olesen (2010), por su parte, se centra en investigar al muralismo desde el arte y la estética. La autora describe el impacto que tiene el muralismo mexicano en su expansión hacia otros espacios y desarrolla un panorama histórico del muralismo, a partir de su nacimiento en la Revolución Mexicana y su efecto específicamente en los muralistas, entre los cuales resaltan Orozco y Siqueiros.

Así como su muralismo, el pensamiento y la ideología de Siqueiros también resultaron trascendentes para las distintas maneras de concebir el muralismo, pues es objeto de estudio de diversos trabajos de investigación, desde varios ángulos: el arte, lo político, lo social.

El arte mural en Chile tiene una presencia que forma parte del imaginario colectivo de nuestra población. La estética muralista desarrollada en nuestro país incluso llegaría a constituir parte de la identidad gráfica de grupos sociales y generacionales que participaban activa o pasivamente de una cierta visión ideológica y político-social, y ha estado presente de alguna manera en la vida pública durante varias décadas, con una fuerza que ha ido en disminución y ha sabido transformarse y mutar en formas nuevas adaptadas a tendencias actuales. (Olesen, 2010).

La autora reconoce la importancia de la influencia mexicana en el muralismo chileno, a la vez que se adentra en el concepto de estética y de los elementos que la construyen en el desarrollo del mural, con la finalidad de vislumbrar un muralismo que aporta a la formación de identidades con una visión específica, colocando a este arte como un medio que comunica.

Muralismo como uno de los principales movimientos y corrientes de intervención del espacio público, sus orígenes, desarrollo y cómo se convirtió en una herramienta de poder político y de gestión en algunos países del mundo. También se realizó un breve estudio de los muralistas latinoamericanos, nacionales y locales, mediante un análisis comparativo y de registro de obras muralísticas que se encuentran en lugares públicos e importantes de la ciudad de Loja. (Barnuevo, 2016).

Barnuevo (2016) hace una revisión del espacio público, la forma de intervenir el espacio y apropiarse de él, y argumenta que el muralismo es un arte de poder, agente de persuasión, por su carácter público, y que está al alcance de todos.

Por último, Rodríguez (2017) realiza lo que ella llama “revisitaciones al muralismo”. Mediante un acercamiento a distintos artistas muralistas en Latinoamérica y el Caribe, analiza las temáticas empleadas por ellos, reconociendo la influencia del muralismo mexicano para el desarrollo de este arte en otros países.

La hipótesis que sustento en este estudio se fundamenta en reconocer a México como centro de interdiscursividad en la región, al operar como intermediario activo entre las vanguardias europeas y su recepción en el continente y las islas. Es decir, el discurso plástico original se asimila, se reinterpreta, y lo que se difunda será, justamente, esa reelaboración que generó un producto diferente al original, un resultado otro, cargado de intenciones de legitimación nacional, de enaltecimiento de valores ideológicos, donde cada país asimilará, de forma creativa y afincada en sus tradiciones y aspiraciones, la experiencia del muralismo mexicano. (B. O. Rodríguez, 2017).

La autora rescata la importancia de México al reinterpretar el arte venido desde Europa y adaptarlo a su realidad; posteriormente se expandirá por Latinoamérica.

Por último, las investigaciones citadas y la revisión en el panorama latinoamericano nos llevan a observar el muralismo desarrollado en comunas de Argentina, Bolivia, Colombia, Venezuela, Chile y Ecuador, entre otros países. Es notoria la influencia del muralismo mexicano y de sus muralistas más sobresalientes; incluso se observa al arte mural como un elemento político que ayudará a la formación de identidades en distintos países, sobre todo los que estuvieron sometidos a una dictadura, destacadamente Chile y Argentina.

1.3 Muralismo chicano

En la revisión de investigaciones respecto del muralismo desde las ciencias sociales, se encuentran trabajos que refieren a lo simbólico, la representación, el significado, la constitución del mural y su impacto en los espacios donde se desarrolla. Después de su constitución en México del muralismo, este comenzó a expandirse en manos de los muralistas de la época, cubriendo países principalmente de Latinoamérica, también este arte se esparció hacia estados del sur de Estados Unidos de América y involucrando a diversos sectores de la sociedad, algunos de ellos vinculados a la cultura mexicana. Tréguer (2003) explora lo dicho y describe el potencial del mural para su futuro.

Rescatando la casi olvidada tradición muralista mexicana, los muralistas chicanos han sabido y logrado crear a partir de los años setenta una nueva estética muralista transfronteriza inspirada por una dinámica colectiva y repleta de iconos propios del nuevo entorno. La potencialidad contenida en la nueva estética es tal que todavía hoy, siguen produciéndose y pintándose nuevos murales en los lugares más diversos de concentración mexicoamericana del suroeste de Estados Unidos. (Tréguer, 2003).

El fenómeno del arte muralista en comunidades chicanas en Estados Unidos es consecuencia del movimiento territorial que tuvo el muralismo en la

década de 1970. Diversas investigaciones resaltan el fenómeno del muralismo chicano y lo describen en la amplia gama de significados que refieren a la identidad de la comunidad mexicana en Estados Unidos.

Por otro lado, desde la historia se revisa la influencia del muralismo en artistas estadounidenses. Dos artistas norteamericanas trasladan lo aprendido en México a su arte, plasmado en territorio estadounidense; Son ellas además de sus obras, quienes corroboran la influencia del muralismo en su arte. Esta expansión artística se adaptó a los contextos culturales y comunicó a través de sus muros las problemáticas que visualizaban quienes los pintaban, teniendo auge no solo en Latinoamérica (que se pensaría como su área de más expansión), sino también en comunidades chicanas.

El muralismo mexicano se puede considerar como la corriente artística más trascendental que haya existido en México por haber sido un arte público y monumental con una función social, política, ideológica y cultural, debido también a las técnicas que se desarrollaron; las temáticas que escenificaron respecto a la lucha de las clases, los lemas antimperialistas y antifascistas, críticas a la sociedad burguesa, entre otros asuntos. Estos aspectos fueron algunas de las características que atrajeron la atención de artistas extranjeros durante la primera mitad del siglo XX como Pablo O'Higgins, Isamu Noguchi, Holis Hoolbrook, Lundins Phipil, Robert Hansen, Angélica Beloff, Marion y Grace Greenwood, Arnold Belkin, Sheldon C. Shöneberg, Guilia Cardinali, Reuber Kadish, Ryah Ludins, Ion Robinson, Howard Cook, por mencionar algunos. (Pérez Aguirre, 2014).

1.4 La expansión del muralismo en otras latitudes

El muralismo es un arte que nace en México, resultado de la Revolución Mexicana, en el afán del Estado mexicano de generar una reconstrucción nacional y de crear nuevas instituciones. De ahí emana el plan que construye el entonces secretario de Educación para crear lo que él y el grupo de muralistas llamaban "arte para el pueblo". Esta nueva expresión artística tuvo auge en

México, principalmente en la ciudad de México. La visibilidad así adquirida permitió que se expandiera a otros países, principalmente de Latinoamérica y Estados Unidos. Pero incluso llegó a Europa, a través de España, con la ayuda y protección del gobierno mexicano. Esto permitió su expansión a otros sitios y espacios.

Las investigaciones que se ocupan del tema analizan el muralismo español y voltean hacia el mexicano para tener bases artísticas y científicas sobre el uso del arte mural, esto permite analizar los fenómenos entorno al muralismo que suceden en España y la manera en que se ha ocupado al muralismo para expresar y comunicar. Así como su utilización frente a los grupos sociales entre los que se desarrolla. Además, muestra qué elementos son considerados de mayor relevancia en el desarrollo del muralismo. Esto tiene importancia para la investigación pues ofrece una mirada del muralismo fuera de la amplia influencia mexicana.

Varios estudios analizan los iconos persuasivos expuestos en los murales, abordan la forma de vida de los muralistas y colocan la mirada en el artista y su forma de interacción dentro del proceso de elaboración del mural. “El propósito central de esta investigación es descubrir todos los elementos implicados en la realización de un mural, su discurso visual, el conjunto iconográfico traducido en las imágenes que lo componen y al mismo tiempo cómo son percibidos por los espectadores” (Florentino, 2014).

El proceso de creación del mural se coloca como centro de desarrollo de otros elementos que son observables y analizados, y se desprenden de los temas y signos plasmados; este mecanismo desarrolla igualmente los significados que contiene en sus iconos un mural. De ahí su conexión con el segundo trabajo de investigación, el cual se centra en el campo de la educación, el arte como detonador de aprendizaje en distintos caminos. El trabajo doctoral

de Avellano (2015) analiza al muralismo como una técnica que funciona para el aprendizaje y un recurso para explorar nuevas formas pedagógicas.

Investigaremos la pintura mural desde una perspectiva interpretativa tanto desde el interior como desde el exterior del entorno educativo. El objetivo principal es mostrar los posibles caminos hacia la educación artística a través de esta técnica, que parece ser perfectamente válido para el desarrollo de la persona. Una implementación que trae las capacidades cognitivas y emotivas del sujeto para la resolución de conflictos que implica y se propone la interacción social, involucrando la interacción social desde el trabajo continuo en equipo. Y es que la creatividad es un elemento fundamental para la resolución. (Avellano, 2015).

Avellano (2015) se concentra en el método de creación de un mural y realiza una clasificación de los distintos tipos de murales encontrados, además de abordar la interacción en el proceso de creación del mural.

Desde la escala local se pueden producir procesos de reapropiación del espacio público y de generación de paisaje urbano que responden a iniciativas de sus habitantes. Mediante la participación en las decisiones sobre el entorno y en su misma configuración, los ciudadanos dotan de identidad a la ciudad que habitan, expresan su diversidad social y cultural, y se sienten identificados y responsabilizados con ella. (Fernández y Zamarro, 2013).

Un tercer trabajo de investigación es un caso práctico que estudia cómo la participación ciudadana actúa en la transformación de espacios públicos de la ciudad. El trabajo presenta el proyecto titulado Aliseda18, un huerto urbano de la primera periferia de Madrid. Dentro de esta iniciativa se plantea una pintura mural como elemento vertebrador y unificador del nuevo espacio.

Fernández y Zamarro (2013) desarrollan un análisis sobre el espacio público intervenido con el arte mural y se centran en la participación ciudadana, desde el análisis de la identidad.

Este recorrido nos ha permitido conocer cómo varios autores y autoras se acercan al muralismo, a partir de lo cual fue posible identificar elementos que contribuyan a la construcción de un camino más armónico en el proceso de investigación. Ello también suma a la observación de las interacciones entre los sujetos involucrados y su desenvolvimiento en los espacios, en este caso públicos. Con esta revisión de la literatura respecto del tema de investigación se puede identificar la posibilidad de desarrollar un análisis, como el aquí propuesto, que se centre en las significaciones no solo del mural, sino también en las creadas por quienes lo desarrollan; mirar además el trabajo creado en comunidad y las formas de organizarse. Permitiendo así intentar crear una investigación que atravesase diversos canales sociales observados en el desenvolvimiento de la investigación.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

Este apartado pretende definir nuestro objeto de estudio y mostrar los postulados teóricos y conceptuales que permitan el desarrollo del análisis para acercarse al fenómeno social que se desarrolla en la comunidad de Poxindeje.

Para construir una conceptualización de muralismo que nos permita analizar el fenómeno que en torno a esta manifestación artística tiene lugar en Poxindeje, recurrimos a Pliego (2000), según quien “otra lectura posible de este arte ha sido negada, ya sea por falta de conocimiento o simplemente porque el paradigma exigía ver el tipo de pintura que se quería ver: Un arte transparente que reflejara la ideología de la Revolución”.

Para Pliego, el muralismo se entiende como un movimiento heterogéneo y de fácil apreciación, que sugiere una fácil interpretación por parte del sujeto y logra un entendimiento de las significaciones plasmadas en cualquier mural, permite una apreciación de sus elementos y propone a la Revolución Mexicana como motivo central.

El mural se plantea como un medio de comunicación, un elemento que genera compromiso social y diversas responsabilidades. “La pintura mural fomenta menos el orgullo egocéntrico que cualquier otra forma de las Bellas Artes. Sólo el mal muralista puede permanecer inmune a la atracción objetiva de una arquitectura, a las responsabilidades sociales involucradas al hablar en las paredes públicas” (Cimet, 1992).

El mural busca objetividad e involucra responsabilidades sociales, pues se utiliza el espacio público como una forma de poder comunicar un discurso, elegido a través de la cosmovisión de quien pinta y de quien ofrece el espacio para su intervención. Para Olesen (2010), el mural se amplifica: “El arte mural no puede ser encasillado en una categoría cerrada; como forma artística es una pluralidad de elementos que conducen a un mismo resultado: una manifestación gráfica o artística sobre un muro o una superficie vertical”.

La autora plantea un muralismo dinámico, cambiante y que se expande por distintos espacios, y, sin embargo, lo coloca como una expresión solamente, que no involucra emociones, sentimientos, significados.

El arte mural -como cualquiera de las creaciones artísticas humanas- es voluntad de formas que transforma espacios arquitecturales a través de la utilización de elementos técnicos propios de la pintura sobre muros. Al alterarlos, les confiere una calidad distinta a la que poseían; en otras palabras, los convierte en una unidad plástica que integra forma, contenido y soporte físico (Olesen., 2010).

Para ella, el muralismo es una estructura que supone serie de procesos para crearse, que se involucra de manera directa con el arte y que, por el hecho de ocupar un lugar dentro de lo público, transforma el espacio. Para la Olesen (2010), el arte mural es un arte que interviene: “El mural ha contribuido a transformar la particular realidad espacial y cultural de nuestras ciudades, otorgándole diversos sentidos y significados al espacio arquitectónico y cívico, aglutinando significados en torno a su presencia”.

Interaccionismo simbólico

La interacción es necesaria en el sujeto. Para entenderla es necesario adentrarse en sus procesos. Por ello se requiere comprender desde sus orígenes la teoría del interaccionismo simbólico. Con este objetivo trazamos un camino por los conceptos de interacción y acción social, hasta llegar a la teoría y su desglose.

A través de las relaciones sociales y su conexión con la acción social se indaga en los elementos que sostienen estas teorías para comprender las posturas epistemológicas que presenta esta investigación, desde la explicación del concepto de acción social, acuñado por Max Weber, pasando por la

observación detenida de las estructuras que componen a la acción y como estas determinan al individuo. Estos procesos son explicados a detalle por Talcott Parsons, quien se involucra con el concepto de interacción, útil para el análisis de las relaciones entre sujetos:

Un estado establecido de un sistema social es un proceso de interacción complementaria de dos o más actores en el que cada uno de ellos se ajusta a las expectativas del otro o de los otros de tal manera que las reacciones del ácter a las acciones del ego son sanciones positivas que sirven para reforzar sus disposiciones de necesidad dadas (Parsons, 1984).

Para Parsons (1984), la interacción de los actores involucra expectativas y refuerza disposición de los sujetos implicados, esto deriva en el desarrollo de un estado establecido. Un sistema social depende de las interacciones de los involucrados, siempre que estas generen diversas acciones sociales para el bienestar común, para satisfacer las necesidades de la colectividad.

Las teorías elegidas para la construcción del marco teórico —así como su articulación con los acontecimientos registrados en el proceso de construcción del muralismo en la comunidad que se estudia— se centran en el acercamiento a los postulados de la microsociología. “Bajo la denominación de microsociología se agrupan estudios etnometodológicos, constructivistas e interaccionistas simbólicos, entre otros, todos los cuales centran la atención en las interacciones sociales y, como una consecuencia teórica, en las funciones sociales del lenguaje” (Sayago, 2014).

Estas teorías nos permiten posicionar los principales actores de esta investigación: los sujetos, quienes a través de su percepción cultural y de identidad generan una transformación en sus vidas cotidianas y en sus procesos de interacción con el mundo y las cosas; por ello, el abordaje de la teoría del

interaccionismo simbólico resultará apropiada para la estructuración de la investigación, que centra su estudio en la atención y observación del sujeto.

El interaccionismo simbólico es una postura teórica desarrollada por George Herbert Mead y secundada por Herbert Blumer, ambos ligados a la Escuela de Chicago. Esta teoría busca observar y desglosar la interacción de los sujetos, describe al sujeto, lo divide en diversos elementos que lo constituyen para su abordaje. Esta teoría permite observar otras formas de comunicarnos, entrelazarnos, maneras en que la interacción se vuelve un puente de conocimiento a través de la experimentación y la interacción entre los sujetos en sociedad.

Mead tuvo su mayor aporte dentro de los confines de la llamada Escuela de Chicago. Ha pasado a la posteridad —la mejor parte de las veces— como un sociólogo; aunque [...] Mead era un psicólogo social profundamente interesado en desarrollar una teoría de la acción que diera cuenta de cómo los individuos interactuamos y nos comunicamos a través de una comunicación simbólica y cómo ésta comienza con los gestos. (M. M. García, 2021).

Es necesario visualizar al creador de la teoría para exponer la cercanía de su propuesta con otras disciplinas, por su experimentación en el campo de la interacción. Desde su conceptualización de la teoría se observa una cercanía con otras disciplinas, que han sido abordadas a través de otros autores.

El interaccionismo simbólico será una comunicación simbólica, menciona M. M. García (2021). En esta misma línea de significados, Marta Rizo (2004) explica: “Desde el Interaccionismo Simbólico se destaca la naturaleza simbólica de la vida social. La finalidad principal de las investigaciones que se realizaron desde esta perspectiva fue el estudio de la interpretación por parte de los actores de los símbolos nacidos de sus actividades interactivas”.

Para Rizo (2004), un elemento destacable de la interacción social es la naturaleza simbólica, la cual se forma y transforma constantemente en la construcción de la vida social, permitiendo así crear diversas interpretaciones que surgen a partir de la interacción con otros sujetos, quienes cuentan con sus propios símbolos creados y emanados de su naturaleza simbólica a través del constante devenir de esta misma.

El interaccionismo simbólico, desde la postura de Mead (1934), centrará su atención en el mundo vivido y experimentado por los individuos a partir de sus diversas interacciones. Se centra propiamente en la manera de tomar lo social y coloca al sujeto como principal elemento de acción. Si bien Mead no contemplaba el campo de naturaleza, es decir, la realidad social, no niega su existencia y observa un “relativismo objetivo” en el sentido de que “aunque los objetos externos están ahí independientemente del individuo que los percibe, sin embargo, poseen ciertas características en virtud de sus relaciones con su percepción o su conciencia, que no poseerían de otro modo o al margen de esas relaciones” (Mead, 1934).

A partir del planteamiento del concepto de naturaleza con el entendimiento de mundo externo, que Mead (1934) mostraba en distintos de sus postulados, es importante plantear una realidad en constante construcción, esto permite al sujeto adentrarse en una construcción continua donde no existen verdades absolutas.

Sin embargo, Carabaña y Lamo de Espinoza (1978) plantean que “El problema no es el estar en la naturaleza, sino la naturaleza de ese estar”. No es estar en el mundo externo, sino cómo existimos en ese mundo externo, que al mismo instante nutre y forma al sujeto.

Carabaña y Lamo de Espinoza (1978) plantean a sujetos que interactúan a partir de su conciencia, la cual es adquirida a partir de las diversas interacciones

que han tenido. Es decir, existen los objetos, sin embargo, la significación en torno al objeto se crea a partir de las interacciones. Para el interaccionismo simbólico, es claro que el individuo adquiere características a partir de su percepción, de su psicología y de la manera en que percibe su mundo, sin embargo, esto no es posible sin la interacción que se desarrolla mediante las relaciones sociales en la formación de su realidad social.

George Herbert Mead sentaría las bases teóricas de lo que posteriormente su alumno Herbert Blumer denominaría *interaccionismo simbólico*, como conocemos actualmente a dicha teoría. De este modo, los postulados de Mead son los cimientos, pues aportan al desarrollo de una teoría que se centra en las relaciones entre los individuos y la sociedad. También se observan las grandes aportaciones que realiza el estudiante de Mead, quien propone puntos que son primordiales para el entendimiento de la propuesta, los cuales se mencionarán y abordarán más adelante.

Para Blumer (1981), una parte relevante de la teoría es la serie de significaciones que aparecen en las cosas y la formas de incluirlas en la vida cotidiana para la transformación del sujeto cotidiano.

El abordaje del interaccionismo simbólico parte de las significaciones que otorgamos a nuestras acciones cotidianas e individuales, pues estas se crean y tienen su origen a partir de la interacción social. Aquí, la comunicación se prioriza, pues a través de ella se da sentido social a estas interacciones. El interaccionismo simbólico, se toma muy en cuenta el contexto espacio temporal de los actores para poder comprender los significados construidos. (Martínez, 2009).

Para Martínez (2009), la línea del interaccionismo simbólico son las significaciones, las cuales son construidas en diversos escenarios donde se interactúa. La interacción social que resulta de esto, construye, propone, cambia,

se abre y entiende con los diversos contextos donde se desarrolla; es decir, el sujeto es parte del espacio donde se desarrolla y aprende y crea (sus) significaciones.

El interaccionismo simbólico a través de distintas miradas posiciona al sujeto como el principal objeto de observación; además, prioriza la comunicación de los individuos, no solo del emisor o receptor de los mensajes. Cada individuo involucrado tiene su proceso de interpretación, sus rituales definidos.

De igual manera, lo propuesto por Martínez (2009) se vincula al pensamiento de Goffman respecto de la importancia de las exigencias establecidas por la sociedad, los espacios-tiempos de los involucrados, los cuales son relevantes para la interacción de los sujetos y la comprensión de la carga de significados que se crea. Estas interacciones están moldeadas por las distintas normas establecidas por las organizaciones.

Para Goffman (1967), la sociedad tiene particularidades, que se construyen en la serie de interacciones del sujeto, en su participación, en el establecimiento de reglas, exigencias, normas. El sujeto no es uno solo individual, sino que también es parte de las interacciones entre las personas, las cosas, los contextos y sus diversas máscaras o actuaciones.

La capacidad general para sentirse obligado por reglas morales puede muy bien pertenecer al individuo, pero la serie determinada de normas que lo convierten en un ser humano deriva de exigencias establecidas en la organización ritual de los encuentros sociales. Y si una persona o grupo o sociedad parecen tener un carácter singular, absolutamente propio, es porque su conjunto normal de elementos de naturaleza humana ha sido modelado y combinado en una forma particular. (Goffman, 1967).

Goffman (1967) establece diferencia entre lo que le pertenece al individuo y lo que se crea de las interacciones, las cuales derivan de exigencias, normas, todo establecido por un sistema. Además, suma la importancia de alcanzar un carácter singular resultado de la combinación de contextos e interacciones sociales, campos que repercuten en la comunicación de los sujetos.

Estamos en el campo de la “comunicación”: un sistema relacionado y conexionado con otros sistemas que mantienen una interacción, un intercambio constante y necesario con su entorno, que provoca un importante impacto en el entorno sociocultural contemporáneo. Su empuje ha sido revolucionario, al promover cambios de actitudes e, incluso, de formas de vida en la sociedad. (Gutiérrez, Rodríguez y Camino Gallego, 2009).

Se plantea la comunicación como un sistema de signos —necesarios para el desarrollo de la interacción entre sujeto o sujetos—, el cual determinará aspectos de la interacción a través de su entorno, los rituales, su campo sociocultural. Este concepto nos permite colocar a la comunicación como un fenómeno dinámico, que permite llevar a cabo un acercamiento para observar los cambios experimentados en el emisor y el receptor a partir de la interacción.

El campo de la comunicación está siempre en una constante transformación, en el entendido de que la interacción a través de los signos se transforma constantemente y sirve para formar-modificar una serie de códigos que se incrustan en los signos emanados de las diversas interacciones en distintos tiempos de la vida del sujeto, mismos que se utilizan posteriormente en otras interacciones.

“El Interaccionismo Simbólico parte de la idea de que cada persona configura su entorno, actúa, a partir del significado que le otorgue a los objetos físicos y sociales que conforman su mundo. El conocimiento de los seres humanos y de la sociedad en la que están inmersos depende de la identificación de estos objetos” (Gutiérrez, Rodríguez y Camino Gallego, 2009).

Esta teoría resalta y centra su atención en los símbolos y procesos interpretativos de las personas para entender sus acciones y sus formas para la creación, modificación, transformación, deconstrucción de significados a partir de estas. Es decir, el significado otorgado a cada objeto nos hace actuar o interactuar de diversas formas.

2.2 Conceptos en el interaccionismo simbólico

2.2.1 Significación

Para adentrarse al interaccionismo simbólico, se requiere mirar a diversos conceptos que se entrelazan, para así tener elementos que acompañen el análisis al momento de observar en el desarrollo del fenómeno social.

Uno de los conceptos más importantes a revisar para el análisis de la teoría es el de significado. Las interacciones entre sujetos involucrados se desarrollan con diversos significados, los cuales se crean en sus contextos. Resulta importante observar la variación de significados otorgados a las cosas y cómo estos se colocan en el análisis de los otros sujetos, con lo que se generan diversos resultados en las interacciones, los cuales llevan a la realización de múltiples acciones por parte de los sujetos.

Este concepto también puede abordarse desde diversas posturas epistemológicas, y en todas ellas encontraremos una variedad de resultados. Para el presente estudio, se aborda desde la teoría del interaccionismo simbólico, con el fin de conocer las significaciones creadas y deconstruidas por los involucrados. Rincón Castellanos (2001) propone esta definición:

Significación es una construcción humana que nace del proceso signico permitido por la función simbólica del lenguaje, es decir, por esa facultad de representación mediadora de la realidad; nace como resultado de una triple relación: el hombre, las cosas y los fenómenos; el hombre y su experiencia subjetiva, y el hombre y su interacción con sus semejantes. De esta manera, la significación surge como representación de la realidad, como experiencia subjetiva y como medio de interacción social. (Rincón Castellanos, 2001).

Rincón plantea diversos elementos que es importante analizar. Otorga gran relevancia al lenguaje, el cual media la construcción de significados. Observa una triple relación del “hombre, las cosas y los fenómenos”, suma experiencia creada, e interacción con otras personas, con estos elementos, se crea la realidad del sujeto. Por último, la significación se sitúa como el elemento más importante pues es a través de los significados que se crea una realidad, y dentro de ella, una serie de interacciones sociales que siguen construyendo al sujeto. Se trata de una interacción social en convergencia por su sistema de creencias que se desarrolla con las experiencias vividas.

De igual manera, “al enfatizar en que los significados se forman por la interacción social, se está afirmando que un significado no es solamente individual subjetivo, también social, podemos decir, entonces, que son las interpretaciones subjetivas de las experiencias sociales”, según Buendía, Colás y Hernández (1993).

Estos autores colocan a las experiencias del sujeto como experiencias sociales por su evidente construcción a través de los distintos escenarios explorados por él. Asimismo, proponen la ampliación del significado individual a uno construido socialmente a través de diversas interacciones. De esta forma, revelan la importancia que tiene el sujeto dentro del interaccionismo simbólico, pues este no es producto solo de su individualidad, sino que lo es de sus diversas interacciones, que son experiencias construidas socialmente.

Acción social

Blumer (1981) propone, al abordar el interaccionismo simbólico, el concepto de acción social, que opera para la descripción de los elementos de la interacción: “La acción social es elaborada por un agente que opera a través de un proceso en el que advierte, interpreta y valora las cosas, elaborando un plan de acción premeditado, configura en gran medida el enfoque a adoptar para el estudio de la acción”.

Para el autor, la acción social es un proceso que plantea una acción estructurada. Esta se determina a través de la interpretación de los elementos del contexto, a lo que se añaden elementos de los imaginarios colectivo y personal. Blumer también propone formas de aproximarse a ella.

Para abordar y analizar la acción social hay que observar el proceso mediante el cual se lleva a cabo. Esto, por supuesto, no se hace ni es factible utilizando un esquema basado en la premisa de que la acción social es un mero producto de factores preexistentes que influyen en el agente [...] se precisa uno que estime que el agente individual se enfrenta a una situación concreta, que debe actuar ante ella y, en función de esta, trazar una línea de acción. (Blumer, 1981).

El autor vuelve a encontrar el concepto de proceso como determinante para la comprensión de la acción social. Se alimenta de factores ya existentes, previos a la creación de ese proceso; es decir, la acción social es exploratoria de diversos ángulos y significados. El concepto que propone Blumer (1981) trasciende la idea de considerar a la acción social como algo constituido solo de elementos anteriores y propone un concepto que parte de las decisiones del sujeto y cómo este se enfrenta a las circunstancias propias de sus entornos.

Premisas del interaccionismo simbólico

Blumer hará aportes significativos a la teoría del interaccionismo simbólico al postular tres premisas, las cuales pueden tomarse como punto de partida para el desarrollo de la teoría; estas tienen una relevancia amplia, pues se encuentran vinculadas cada una de ellas entre sí, formando un triángulo de conexión y generando una progresión en la interacción del sujeto, su entendimiento y su forma de construir su realidad.

Antes de exponer las premisas, resulta importante definir el concepto de “cosas”, pues el interaccionismo simbólico contempla la definición propuesta por Blumer (1982): “Al decir cosas, nos referimos a todo aquello que una persona puede percibir en su mundo: Objetos físicos, como árboles o sillas, categorías de seres humanos, como amigos o enemigos, instituciones, Estados, ideales importantes como la independencia individual”. El concepto abarca todo lo que el sujeto pudiera desarrollar, y es importante tenerlo en cuenta en el momento en que se observa cualquiera de las premisas.

“Primera premisa: El ser humano orienta sus actos hacia las cosas en función de lo que éstas significan para él”. (Blumer, 1982).

El sujeto adopta y construye sus significaciones constantemente. Estas tienen un nivel de importancia, un nivel de acción y dependen de la significación. La primera premisa tiene una conexión con la segunda.

“Segunda premisa: El significado de estas cosas se deriva de, o surge como consecuencia de la interacción social que cada cual mantiene con el prójimo” (Blumer, 1982).

La conexión de la segunda premisa con la primera sugiere una explicación sobre el surgimiento de ese significado. Aparece la interacción como un elemento que determina la creación de significados.

“Tercera premisa: Los significados se manipulan y modifican mediante un proceso interpretativo desarrollado por la persona al enfrentarse con las cosas que va hallando a su paso”. (Blumer, 1982).

La tercera premisa se centra en el proceso interpretativo. Una vez creados los significados y ubicado su origen, el sujeto se adentra en la manipulación, la interpretación de sus significados. También Blumer coloca el término “enfrentarse”, es decir coloca a las personas en una constante competencia que propicia interacciones de todo tipo. El sujeto experimenta una serie de situaciones, emociones y acciones en la interacción frente a las cosas. Al final Blumer termina con una frase que también es importante analizar: “hallando a su paso”, es decir, lo que sucede, puede ser una motivación instantánea o planificada a partir de la utilización del conocimiento desarrollado en interacciones previas. También propone el término mirarlo como un recorrido.

Las premisas marcan la importancia de las significaciones y la relevancia de la interacción para las premisas; también presentan al sujeto como centro de la generación de los significados.

El postulado metodológico fundamental de la escuela de Blumer es que el individuo es un ser social y el espíritu un producto de la sociedad, es imposible explicar su comportamiento a partir de las solas normas y roles socialmente definidos. Más bien, cada individuo interpreta y construye cognitivamente el mundo en torno, y actúa en consecuencia con a la definición que da de una determinada situación. (Carabaña y Lamo de Espinoza, 1978).

El individuo es un ser social que mantiene una interacción distinta con los sujetos con los que interactúa. Ninguna es la misma, sin embargo, todas están regidas por estructuras vinculantes hacia la formación de la vida cotidiana. Esto construye el mundo y define constantemente las situaciones a las que el sujeto se enfrenta. Las normas y los roles sociales también son resultado, en parte, de las interacciones de la sociedad con los espacios, los entornos y los sujetos, tras lo cual se desarrollan los significados adquiridos o contruidos de esos entornos.

Los participantes encajan mutuamente sus actos, en primer lugar, identificando el acto social en el que se implican; en segundo lugar, interpretando y definiendo la contribución de cada uno de los otros a la formación del acto total. El participante se orienta así, tiene una clave para interpretar los actos de los demás y una guía para articular su acción con la de los otros. Pero estas interpretaciones nunca son definitivas: En el flujo de la vida social hay innumerables momentos en los cuales los participantes redefinen mutuamente sus actos. (Blumer, 1982).

Blumer (1982) coloca a un sujeto enterado del rol social que ocupa, este lo entrelaza con sus significaciones, permitiendo adherirlo a su vida cotidiana y de sus diversas interacciones. Utiliza el rol social para recibir o contribuir a los diversos roles que implican interacciones con significados variados. El autor propone una observación del sujeto consciente y participante que interpreta y articula significados; estas interpretaciones de los significados que está recibiendo y también interpretando funcionan como guía de posibles acciones. Por otro lado, Blumer también observa la transformación subsecuente que se construye a lo largo de ese proceso de significaciones, interpretaciones, acciones. El sujeto redefine sus significaciones y esto permite una construcción constante de sus acciones y decisiones.

Para Blumer (1982), las interacciones de los sujetos son un intercambio constante de estímulos que se codifican, decodifican y accionan dependiendo de la significación de esos estímulos. Se plantea a la interacción como un elemento

vivo, que está en una resignificación, si no constante, sí paulatina, movida por los contextos de los sujetos. Lo vivo lo encontramos en la transformación del sujeto y de su forma de interactuar, en el uso de la interacción para todos sus roles sociales y para la construcción de su individualidad.

Significado

Un concepto importante para esta investigación es el significado. Este se ha mencionado en páginas anteriores por la relevancia que tiene como mecanismo de acción de la teoría del interaccionismo simbólico.

Mead rechaza la idea de que el significado sea un fenómeno «psíquico» o una «idea». Antes bien, el significado reside dentro del acto social: La significación surge y reside dentro del campo de la relación entre el gesto de un organismo humano dado y la subsiguiente conducta de dicho organismo, en cuanto es indicada a otro organismo humano por ese gesto. Si el gesto indica efectivamente a otro organismo la conducta subsiguiente (o resultante) del organismo dado, entonces tiene significación. (Ritzer, 1993).

Ritzer abre un campo de relación entre la reacción-acción del sujeto y su mezcla de significados en la interacción social con diversos sujetos y entre ellos. Esta relación y significación de los sujetos tendrá como consecuencia la conducta y la acción de los implicados. La significación se crea por las acciones ejecutadas en las diversas interacciones.

Se considera que ignorar el significado de las cosas conforme al cual actúan las personas equivale a falsear el comportamiento sometido a estudio, por estimarse que el hecho de restar importancia al significado en beneficio de los factores que supuestamente motivan la conducta constituye una lamentable negligencia del papel que el significado desempeña en la formación del comportamiento. (Ritzer, 1993).

Ritzer habla de “falsear” el significado y sus consecuencias dentro de las interacciones, sobre todo teniendo en cuenta que el interaccionismo simbólico “es una elaboración donde la imaginación, la creatividad, la interpretación de los significados ponen su sello. El sujeto ejerce control” (Serrano, 2016); es decir, el significado se vuelve dinámico, intersubjetivo-subjetivo y se convierte en lo más relevante de las interacciones, pues es el motor que activa la dinámica del sujeto en su desarrollo social.

Es necesario sumar elementos que Goffman (1959) analiza. Para el autor, el individuo se desenvuelve en un ambiente dramático y coloca su mirada en las expresividades de todas las acciones del sujeto en la sociedad.

Para Chihu Amparán y López Gallegos (2016), el enfoque dramático constituye una forma de análisis que parte de la idea, propia del interaccionismo simbólico, de que toda interacción social es una actuación (*performance*), es decir, un papel representado frente a una audiencia. Goffman desarrolla una analogía social basada en el campo del teatro y toma elementos que sirven para ampliar los conceptos de interacción y de significado. Además, entiende al sujeto como un actor.

Ser un actor o estar en la escena significa que un individuo aparece en una región social (cualquier lugar delimitado por algunas barreras de la percepción) en donde los patrones de conducta se encuentran establecidos al igual que sucede con los del teatro... De manera que a través del teatro se establece una analogía que nos permite la labor hermenéutica de descifrar los elementos del drama en el conflicto social. (Chihu Amparán y López Gallegos, 2016).

Para Goffman, el actor es construido por la imagen que este tiene de sí mismo, así como la de su entorno, donde se desarrolla y actúa. El lugar donde se encuentra es un espacio ya construido en el cual se actúa a través de los

roles sociales que ocupa el sujeto. Este se convierte en distintos momentos en actor y personaje.

Se interactúa en caminos ya contruidos por significados, por lo cual el sujeto actúa a partir de la significación de cada uno de esos códigos que dependen de los contextos en donde actúa el actor. En estos mismos espacios de significación, el actor se convierte en un personaje que desarrolla una serie de actividades dentro de esos espacios de interacción, utilizando los significados del espacio establecido, que se reconfiguran a partir de las interacciones y de las actuaciones del actor en personaje.

Elementos de la significación

Para Rincón Castellanos (2001), la significación se puede analizar en tres niveles:

1.-Nivel referencial la experiencia nos proporciona un conocimiento de la realidad. Y a partir de las percepciones sensoriales, elaboramos una representación conceptual de esa realidad, una imagen de ella. Transformamos la realidad en significación. (Rincón Castellanos, 2001).

El actor también comprende su realidad a través de la experiencia, acompañada por una serie de significaciones. Estas se codifican y se convierten en la serie de signos que utiliza en sus interacciones.

2.- Nivel lógico A la representación que hemos elaborado de la realidad, le añadimos categorías intelectuales. Por medio de operaciones del pensamiento, les agregamos a los significados nociones de valor o contenido de verdad, nociones de clase, de número, de orden, de secuencia, de tiempo, de causa-efecto, etc. (Rincón Castellanos, 2001).

Una vez codificadas, estas significaciones se estratifican y ordenan, se crea un proceso de pensamiento que parte de los conocimientos adquiridos en los diversos contextos en los que el sujeto interviene. Estas categorías intelectuales son activas, se utilizan y se observan en las interacciones de los sujetos, en la manera en que crean sus significados; son cambiantes y adaptables a la vida cotidiana del sujeto.

Este nivel tiene mayor actividad en relación con los significados y sus significantes. En este nivel se construyen las verdades del sujeto y se da sentido y significado a elementos generales o específicos que inciden de manera directa en las formas de interacción del sujeto en sus roles sociales.

3.- Nivel sociocultural. Los significados construidos en los niveles anteriores se ponen en contacto con la sociedad y con la cultura de los individuos. Se realiza entonces una configuración semántica que nos permite inscribir los significados en un sistema compartido de valoración y de conocimiento de la realidad. Elaboramos una interpretación cultural de la realidad. La configuración semántica revela nuestra visión del mundo, y esta visión es el resultado de prácticas empíricas (experiencia), prácticas teóricas (operaciones intelectuales) y prácticas comunicativas (culturales). (Rincón Castellanos, 2001).

Para el autor, una interacción es parte de la formación de nuestro campo cultural, de nuestra identidad. Estamos inscritos en un sistema compartido que está en constante transformación. Este cambio permite ver nuestra interpretación cultural emanada de lo que Rincón Castellanos (2001) denomina “prácticas”. La interacción es una práctica en la que se utilizan los significados y se intercalan en la cultura y la identidad de los sujetos.

Siete principios del interaccionismo simbólico

En el interaccionismo simbólico, de acuerdo con el análisis de Ritzer (1993), se proponen siete principios que presentan también los conceptos en los que se centra la teoría. En él se desarrolla lo explicado anteriormente: la importancia del sujeto, la relevancia de las significaciones generadas de las interacciones, los signos. Estos principios también se adentran en el pensamiento del sujeto y entienden a las interacciones como un proceso cognitivo.

1. A diferencia de los animales inferiores, los seres humanos están dotados de capacidad de pensamiento.
2. La capacidad de pensamiento está modelada por la interacción social.
3. En la interacción social las personas aprenden los significados y los símbolos que les permiten ejercer su capacidad de pensamiento distintivamente humana. (Ritzer, 1993).

El pensamiento del sujeto deriva de las interacciones. Esa relevancia que el autor otora a la interacción. El sujeto ejerce su capacidad de pensar desarrollando interacciones.

4. Los significados y los símbolos permiten a las personas actuar e interactuar de una manera distintivamente humana.
5. Las personas son capaces de modificar o alterar los significados y los símbolos que usan en la acción y la interacción sobre la base de su interpretación de la situación. (Ritzer, 1993).

En los puntos cuatro y cinco, Ritzer coloca al significado y a los símbolos como elementos que construyen al sujeto y ayudan en el proceso de resignificación. Complementariamente fortalece su interpretación, realiza una evaluación y determina cambios en las interpretaciones, en los significados y en la interacción.

6. Las personas son capaces de introducir estas modificaciones y alteraciones debido en parte, a su capacidad para interactuar consigo mismas, lo que les permite examinar los posibles cursos de acción. y valorar sus ventajas y desventajas relativas para luego elegir uno.

7. Las pautas entrelazadas de acción e interacción constituyen los grupos y las sociedades. (Ritzer, 1993).

En los últimos puntos se propone al individuo en una situación de constante modificación respecto de su capacidad de interactuar, lo que le permite crear rutas diversas de acción e interacción. Estos puntos nos permiten observar su desarrollo en la interacción de los sujetos involucrados dentro de la sociedad y su desarrollo dentro de la misma.

La interacción simbólica con otros sujetos crea diversas interacciones entre sus personajes-actores con interpretaciones y resultados variados. Cada sujeto elabora esquemas individuales de construcción de la interacción y de su vida cotidiana, que repercuten en la formación de símbolos y en la explicación o apropiación de significaciones que se van creando en conjunto.

Teoría de la vida cotidiana

Esta es la segunda teoría que se aborda para el desarrollo de la presente investigación: la vida cotidiana. La cual aborda la interacción entre personas, la importancia de una construcción de la realidad, mismos elementos que se apertura a su análisis.

La teoría de la vida cotidiana nos presenta la postura de un mundo coherente, construido desde la concepción del sujeto. Desde esta perspectiva,

el sujeto es el centro de la historia, intercambia conocimientos y se los apropia para hacerlos funcionar en su cotidianidad a fin de crear su realidad.

Para entender la teoría de la vida cotidiana es necesario colocarnos en el entendido que se presenta como una realidad totalmente interpretada por los sujetos y son ellos quienes se apropian de la misma creando significados subjetivos dando así la presencia de un mundo coherente esclareciendo así el término y colocándola como una realidad suprema. [...] Entre las múltiples realidades existe una que se presenta como la realidad por excelencia. Es la realidad de la vida cotidiana. Su ubicación privilegiada le da derecho a que se la llame suprema realidad. (Berger y Luckmann, 1968).

Para la teoría de la vida cotidiana es necesario definir a la realidad suprema como el espacio-tiempo donde el sujeto interactúa y se apropia de esa realidad. Esta ubicación de la realidad permite mirar de manera directa su dinamismo, así como la centralidad del sujeto (actor-personaje), quien desde el inicio crea toda interacción.

La realidad de la vida cotidiana se presenta en elementos que contienen orden, independientes de la pertenencia del sujeto; esta realidad se construye a través de la clarificación de un orden de objetos, los cuales existían antes que el sujeto.

El sujeto construye objetos con sus diversos elementos, mismos que utiliza con mayor libertad en esta realidad suprema, pues la vida cotidiana estará siempre ligada a un tiempo y un espacio.

Para Berger y Luckman (1968), “El lenguaje usado en la vida cotidiana me proporciona continuamente las objetivaciones indispensables y dispone el orden dentro del cual éstas adquieren sentido y dentro del cual la vida cotidiana tiene significado para mí”. La construcción de la vida cotidiana emana del uso y

construcción del lenguaje; además, los autores lo colocan como un concepto interactivo que proporciona orden y que utiliza una serie de significaciones para edificar un pensamiento con más sentido.

La vida cotidiana es la esfera común de construcción de la subjetividad y la identidad social, manifestada en los siguientes ámbitos de heterogeneidad: 1) personal, 2) familiar, 3) cultural, 4) laboral y 5) sociedad civil. Cada uno se interrelaciona entre sí. Al generarse una alteración en alguno de ellos, puede haber un impacto en el desarrollo de los demás (Uribe Fernandez, 2014).

Estos cinco puntos permiten al sujeto desarrollarse en la realidad suprema. En ella construye su conocimiento, lo subjetiva y desarrolla. El lenguaje objetivado para el desarrollo del sujeto (y por ende de la vida cotidiana) también se convierte en un espacio geográfico, utiliza elementos objetivados y contruidos por otros sujetos en años pasados. Todos estos objetos objetivados son utilizados por el sujeto para la construcción y modificación de su identidad. “La vida cotidiana es la vida de todo hombre y constituye el centro de la historia. Por ello, representa la esfera de la realidad que conciben los individuos, susceptible a los cambios y modificaciones del contexto social lo que permite considerarla como un espacio en permanente construcción. (Uribe Fernandez, 2014).

Para Uribe Fernández, el sujeto se desarrolla en esferas de la realidad suprema, y la vida cotidiana se convierte en el centro de transformación de las personas. El conocimiento y desenvolvimiento del sujeto en su esfera de realidad le permite modificarla y experimentarla por su conocimiento o dominio del espacio-tiempo.

Esta interacción dentro de la esfera de la realidad permite al sujeto adentrarse en una construcción constante de su realidad. La realidad suprema es donde el sujeto se desarrolla, interactúa; en esta realidad se construye una mezcla de percepciones, personalidades, ideologías y más elementos que

forman y construyen esa realidad intersubjetiva, la cual es transformadora, pues modifica el espacio que constantemente construimos.

A través de dieciséis puntos se describen las características sobre la teoría de la vida cotidiana.

- 1.- La vida cotidiana es la esfera de realidad para un sujeto social [...]
- 2.- La vida cotidiana se nutre de hechos y procesos dinámicos bajo la influencia de aspectos que provienen de condiciones externas al individuo [...]
- 3.- La cotidianidad se compone de la necesidad, la experiencia, el conocimiento y la visión de futuro como procesos históricos, sociales y culturales que llevan a los individuos a construir su propia realidad individual y colectiva.
- 4.- La vida cotidiana encierra lo obvio o normal y lo corriente, dentro de la realidad social [...] (Uribe Fernandez, 2014).

Los puntos que describen las características de la vida cotidiana nos muestran la apropiación de los “sistemas de usos”, término acuñado por Agnes Heller (1987) para explicar que la vida cotidiana crea y transforma constantemente nuevos sistemas.

La vida cotidiana se erige en la esfera de la realidad, se nutre y se compone de necesidades y echa mano de la experiencia y el conocimiento, interactuando con lo obvio y lo corriente, que alimentan los conocimientos del sujeto y generan una constante transformación en la realidad social establecida.

La apropiación de los «sistemas de usos» siempre es provisional, los seres humanos los aprenden cada día y pueden crear y aprender nuevos «sistemas», asimismo todos los «sistemas» son dinámicos, cambian. Dicho de otra forma, una

vez que el «particular» se ha apropiado de sus «sistemas de usos», tiene la capacidad y la posibilidad, varias veces, de elegir por sí mismo su «ambiente directo, puede escoger un pequeño mundo suyo relativamente nuevo, dentro de límites precisos más o menos amplios». (Heller, 1987).

Los sistemas de usos son progresivos y se transforman, se vuelven cotidianos, y por lo tanto, se pierde la percepción del aprendizaje y de la evolución que conllevan; sin embargo, al ser dinámicos, implican un aprendizaje y una evolución constantes. El sujeto tiene la capacidad de construir su mundo, uno de diversos sistemas creados específicos para ese mundo, que cambia, que plantea cosas diversas.

5.- La cotidianidad define los discursos.

6.- La sociedad se reproduce en los cursos de acción por los que se orientan y motivan los sujetos.

7.- En la vida cotidiana se interrelacionan la subjetividad, la objetividad, la identidad y realidad social.

8.- La vida cotidiana se construye mediante las relaciones sociales compartidas, experimentadas e interpretadas de acuerdo con la subjetividad. (Uribe Fernandez, 2014).

Es la cotidianidad la que, a través de su estructura de acción, va creando los diversos discursos que acompañarán a los sujetos. Uribe Fernández (2014) observa, en el punto nueve, el saber y el deber: “En la vida cotidiana predominan el saber y el deber (conocimiento y responsabilidad) para la construcción social de la realidad”, importantes para todo desarrollo creativo o acción. Son dos conceptos dinámicos que aportan a la transformación del sujeto a partir de la experimentación de su cotidianidad.

La autora refiere, en el punto diez, que la cotidianidad no es una recurrencia, como coloquialmente es aceptado el término, sino un continuo: “Una vivencia cotidiana no se define propiamente por su recurrencia. Se le aproxima el concepto de rutina en lo que tiene de camino repetido, por cuanto la

cotidianidad es un continuo humano” (Uribe Fernandez, 2014). La vida cotidiana construye sus significados de manera continua, los deconstruye, destruye y forma, es decir, no es una rutina, sino un continuo en movimiento.

11.- La vida cotidiana es un conjunto de acciones tipificadas, distribuidas por actores también tipificados, los cuales construirán el fondo del saber común básico para orientar a los sujetos en su medio social.

12.- La tipificación, objetivación y legitimación también constituyen la vida cotidiana como reproducción social y realidad compartida. (Uribe Fernandez, 2014).

El sujeto se desarrolla e interactúa en una realidad que ha sido significada, conceptualizada, con una serie de signos que cambian, pero de manera paulatina. Este paso lento permite una reproducción de los tres elementos que describe Uribe Fernández (2014) “tipificación, objetivación y legitimación”, esta configuración se mezcla con la vida cotidiana, configurando elementos que para las personas son importantes a partir de los contextos donde estas se desarrollan.

Las acciones tipificadas determinan también lo común, lo básico, con la finalidad de trazar un camino en el sujeto. Tradiciones, fechas importantes, formas de vida, proceso de vida... estas tipificaciones se vislumbran desde acciones pequeñas y cotidianas hasta lo complejo.

15.- En la esfera de las vivencias cotidianas, el sujeto se orienta y se motiva desde una percepción de lo que es verdadero. Asume la verdad que porta, en la que cree y está inmerso.

16.- Para el pensamiento social de cada momento histórico, en la cotidianidad convergen diversas posibilidades de comprensión de las circunstancias humanas. (Uribe Fernandez, 2014).

Los dos últimos puntos respecto de la teoría de la vida cotidiana permiten establecer una vinculación con el interaccionismo simbólico, pues el sujeto orienta y se motiva a partir de lo verdadero, lo explorado en la realidad suprema. En el interaccionismo simbólico, el sujeto orienta sus actos hacia lo que estos significan para él, y esta orientación se centra en las acciones realizadas en la cotidianidad, que el sujeto hace su verdad.

El último punto deja claro algo importante: la posibilidad de comprensión a partir de las circunstancias humanas. Partiendo del tiempo-espacio que experimenta la sociedad, el sujeto atraviesa por estos elementos en la construcción de su verdad, de su esfera de la realidad, y así constituye sus acciones.

Para la vida cotidiana, el sujeto es actor: se reproduce, se transforma, se modifica. Heller (1987) plantea que “el actor se reproduce a sí mismo como actor social y genera nuevas condiciones para la reproducción de la sociedad”. Estas condiciones son resultado de su interacción en la realidad suprema, donde el sujeto crea nuevos conocimientos, los cuales suma a su desarrollo en sociedad, y se modifica en diversas formas y tiempos.

La reproducción del sujeto “nos permite comprender modelos de pensamiento de la sociedad que reproducen los sujetos en su entorno cotidiano” (Heller, 1987). Estos modelos se construyen en la interacción con la realidad suprema y se adaptan también a los diversos contextos del sujeto y viceversa.

Espacio público

Uno de los conceptos al que es necesario acercarse, por la naturaleza del fenómeno que aquí se estudia, es el de espacio público. Es necesario definirlo para comprender su importancia, así como la manera en que se vincula con el interaccionismo simbólico y la teoría de la vida cotidiana.

El espacio público es un territorio, con todas sus connotaciones, que pertenece a la gente que lo habita y lo circula, es éste el que ubica también los sentidos de identidad y pertenencia de los pueblos, la memoria y hasta las tradiciones. Es un espacio COLECTIVO, definido por la convivencia de infinitas individualidades que interactúan cotidianamente en él. Por lo tanto, tiene su carácter específico, sus propias dinámicas y una diversidad cultural sin parangón, desde la plazoleta más aislada en la montaña hasta los grandes zócalos y plazas de las grandes urbes, por ejemplo. (Castellanos, 2017).

Para Castellanos (2017) representa un espacio donde sucede la vida cotidiana, parte de quien no solo lo habita, sino también lo utiliza. La interacción ocurre no solo entre sujetos, sino también con el espacio mismo. El espacio público es entendido como un sitio único, con una atmósfera que se instaura a partir de las formas de utilización de quien lo habita.

Somos analfabetas del espacio, porque no creemos que en él haya una denotación posible. Las cosas aún siguen siendo para nosotros meras cosas. No comunican nada, del mismo modo que el espacio no dice nada, excepto su función. Todo aspecto humano —su acción, sensación, percepción o significación— sigue siendo pensado como radicalmente posible gracias al “espacio absoluto”, superponiéndose a ese preexistente. (Salcedo & Caicedo, 2008).

El espacio público es relevante por la manera en que se utiliza. Para Salcedo y Caicedo (2008), no visibilizar las diversas posibilidades de su uso nos coloca como sujetos analfabetos del espacio. El sujeto visibiliza al espacio público desde el uso cotidiano del objeto, en este caso la superficie del espacio y su significación, cuando se rompe esa construcción del objeto ya tipificada, entonces el espacio público se deconstruye y se resignifica.

Apartado metodológico

El presente trabajo se plantea el uso de una metodología de corte cualitativo, según lo expuesto por Jiménez Domínguez (2000): “los métodos cualitativos parten del supuesto básico de que el mundo social está construido de significados y símbolos”. La metodología, en su vinculación teórica, tendrá elementos planteados por Jiménez Domínguez, tales como el significado y los símbolos.

Para Rojas de Escalona (2007), “La investigación cualitativa es fundamentalmente interpretativa; su foco de interés está en la descripción, análisis e interpretación que conducen a la comprensión de la realidad en estudio”. Los tres elementos que se resaltan de Rojas, son la descripción, el análisis y la interpretación; mismos conceptos necesarios para la observación del fenómeno social planteado y su comprensión a través del estudio.

Para Geertz (2003) “la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones”. La creación de signos y significados se genera a través de la vida cotidiana y la interacción entre las personas. Es importante mirar el concepto de cultura, pues esta misma se desarrolla en el espacio-tiempo donde se desarrolla el fenómeno de la creación de murales ligados al muralismo como expresión artística.

Sin embargo, la visión de Corona Lisboa (2018) es más amplia, y sus argumentos guardan estrecho vínculo con los objetivos de la presente investigación.

La investigación cualitativa es un paradigma emergente que sustenta su visión epistemológica y metodológica en las experiencias subjetivas e intersubjetivas de los sujetos, cuya práctica se orienta hacia la sociedad construida por el hombre, donde interactúan las versiones y opiniones del ser pensante, respecto a los hechos y fenómenos de estudio, para construir la realidad de manera cooperativa y dinámica. (Corona Lisboa, 2018).

El autor concibe a la investigación cualitativa como un paradigma dinámico, un corte que interactúa con el proceso de investigación, que construye realidades intersubjetivas, donde el sujeto se coloca al centro de la interacción y observación para el análisis del fenómeno.

Es necesario observar en la metodología cualitativa una herramienta que permita explorar diversas formas de diálogos para, a través de ellos, crear una intersubjetividad que aporte al análisis del fenómeno abordado y el acercamiento propuesto a él. A través de este método se observarán las interacciones de los sujetos, al tiempo que se hará un análisis de las obras expuestas, soportado en el enfoque etnográfico audiovisual.

Enfoque

La etnografía audiovisual como enfoque metodológico busca un acercamiento al fenómeno social mediante dos vías: a través de la interacción con los sujetos, así como el uso y creación de registro audiovisual para la creación de una experiencia que incluya el audiovisual como medio de divulgación y reflexión en el uso del espacio público.

Estos registros audiovisuales recolectados en los espacios de interacción y como una forma de tener registro de audio y visual configurado en formatos digitales de grabación respectivamente, mismos que permiten realizar una serie de observaciones posteriores. “El registro etnográfico, entonces, surge como el acompañante fundamental de toda técnica conversacional/testimonial, implementando un segundo nivel de análisis, tal que, por ejemplo, los procesos no verbales del trabajo de grupo y la conversación individual puedan ser también objetos de análisis de nuestras investigaciones” (Sandoval, 2013).

La etnografía, según Sandoval (2013), es la técnica idónea para la interacción que incluye conversación, testimonio, pensamiento, procesos. La

etnografía audiovisual nos permite explorar y captar lo que en el instante se pudiera haber omitido, teniendo en cuenta que la realidad es algo que está en constante movimiento. Para Mertens (2005), “No hay una realidad objetiva, la realidad es edificada socialmente, por consecuencia, múltiples construcciones mentales pueden ser aprehendidas” sobre esta, algunas de las cuales pueden estar en conflicto con otras. De este modo, las percepciones de la realidad son modificadas y aportan a la construcción de una realidad social.

Con esto se pretende desarrollar un análisis que muestre varios elementos que se entrelazan con la aplicación del método de investigación. Se trata, de igual manera, de una exploración sobre el papel de la etnografía audiovisual y su ampliación hacia otros factores que benefician al proceso de investigación.

Aquí, la exploración —además de nutrirse con una experimentación amplia de diversos elementos desarrollados en la indagación de la información y del trabajo de campo— no pretende situarse como algo nuevo, pues estos métodos han sido utilizados con anterioridad en diversos trabajos y propuestas teóricas de varios autores, desde antropología y la comunicación. Más bien se busca encontrar resultados que aporten al uso del registro audiovisual más que sólo una herramienta a partir de la aplicación de este enfoque.

Todo el esfuerzo deconstructivo se dirige a la proliferación de pluralidades textuales, la de la difusión de múltiples estilos. Estos estilos se universalizan particularmente para permitir la apertura parcial de marcos pequeños. Esta universalización se piensa desde la noción lúdica de creatividad. La deconstrucción se presenta, en esta etapa, como una “creatividad lúdica”. La deconstrucción es un proceso lúdico de la realidad y el texto. (Borges de Meneses, 2013).

La etnografía audiovisual es un enfoque que se ha utilizado desde hace algunas décadas. Ha sido soporte de numerosas investigaciones y lo seguirá

siendo. Borges de Meneses (2013) la coloca como un ejercicio de deconstrucción, plural, un conjunto de estilos variados que se entrelazan para su adaptación y naturalización en la realidad cotidiana.

Lo audiovisual tiene su propio lenguaje que se construye de un lenguaje sonoro y un lenguaje visual, se utiliza de formas diversas y tiene una amplia línea de posibilidades de construcción, lo que lo convierte en un elemento creativo, con múltiples vertientes de realización. Atraviesa por una serie de pasos establecidos que conforman su parte estructural. Lo complementa su amplia apertura hacia la creatividad en beneficio del relato de lo captado.

En su proceso de construcción hay un método y una forma específica: la realización audiovisual. Jaunarena (2017) la define como el conjunto de “Procesos técnicos y artísticos que se llevan a cabo desde que surge la idea hasta que el producto llega al público”. Y entonces, cuando se presentan intereses distintos a la creación de un producto para un público y se piensa en un objeto que permite contribuir al entendimiento de un fenómeno a través de sus signos, además de aportar a la preservación de las acciones y objetos emanadas de ellas, permite obtener distintas interpretaciones que configuran intersubjetividades así como significaciones variadas, todas con el fin de complementar el análisis al objeto de estudio.

El trabajo de campo reviste así una etapa de conocimiento que no puede desvincularse de los prejuicios socioculturales e individuales de cada investigador. Etapa que puede ser experimentada a través de complejos procesos de acercamiento y de comunicación dirigidos a un mayor esclarecimiento de nuestro rol, del quehacer con el conocimiento adquirido, del a quién beneficia y del hasta dónde llega nuestro compromiso con el otro. (Bocco y Villasante, 1989).

La utilización de la etnografía audiovisual permite tener un acercamiento más directo en el campo con los sujetos involucrados, y el diario de campo (en este caso también audiovisual) acerca al investigador más rápido al fenómeno, en coincidencia con lo dicho por Bocco y Villasante (1989): el investigador no se desvincula de su identidad y es a través de la interacción en el campo que se va modificando, tras lo cual el investigador se encuentra ante una serie de cuestionamientos sobre los procesos y lo observado.

El trabajo de campo intervenido a través de la etnografía audiovisual permitirá ubicar al sujeto como el centro de interés en las interacciones. Desde el proyecto de registro audiovisual se centran los elementos en el sujeto, no solo hablando directo a la cámara, sino de todo su proceso. Desde la etnografía se visualizan la cercanía y las interacciones en el conjunto de signos y personas de interés.

Etnografía

El proceso de investigación se centra en la etnografía, más precisamente en la etnografía audiovisual, mediante la utilización del lenguaje audiovisual para capturar los procesos de interacción y mirar las significaciones de elementos creados. Es necesario resaltar y visualizar de manera más detallada una mirada al cine etnográfico, en dichos elementos se indagará más adelante, tanto para su comprensión como para la justificación en la aplicación en la presente investigación del método aquí descrito.

Álvarez-Gayou (2003) enriquece la idea de por qué este método cualitativo tiene fortaleza para el desarrollo de un ejercicio de investigación.

La etnografía enfoca en describir y analizar lo que las personas de un sitio, estrato o contexto determinado hacen usualmente; así como los significados que le dan a ese comportamiento realizado bajo circunstancias comunes o especiales, y presentan los resultados de manera que se resalten las regularidades que implica un proceso cultural. (Álvarez-Gayou, 2003).

En la etnografía se entrelazan formas para dar vida a un acercamiento amplio a los sujetos en su interacción en la realidad suprema. Así, este procedimiento busca analizar, entender, exponer, interpretar los significados emanados de esa interacción. Por esta razón es un puente que se crea en torno a estas interacciones, para permitir la creación de confianza con los grupos con los que se desarrollará el trabajo etnográfico. Este proceso incluye al investigador. Es decir, contempla a todos los involucrados.

La etnografía abre un camino de respeto, que desemboca en relaciones variadas con distintos tipos y niveles de cercanía y familiaridad. Esto nos conduce a resultados variados, uno de los cuales es la construcción constante de un diálogo que profundiza en la exploración y transformación de conceptos como identidad y cultura, que repercuten en el desarrollo de los involucrados. Esto da pie a un ejercicio experimental constante hacia las diversas problemáticas de los sujetos involucrados. En todo momento es un cúmulo de aprendizajes que se centran constantemente en el sujeto, el objeto y sus transformaciones. En palabras de Ruiz Jabbaz (2015), es un constante devenir para “acceder a un otro”.

Pero es preciso formular una pregunta: ¿Cómo salir de sí mismo para “acceder a otro”? Una posible respuesta la podemos encontrar en la transición del ejercicio reflexivo del investigador a la de los investigados, que consiste en crear canales de comunicación para terminar en una frase que se vuelca a la crítica analítica: “darle voz a los sin voz” a través de nuestras palabras. Sin embargo, esto nos vuelve a colocar en una posición privilegiada, pues es cierto que se crea un canal para dar voz a quienes ya tienen una voz que en ámbitos académicos no ha sido visualizada, mas no termina concluyendo que no existiera esta voz.

Es decir, la mirada antropológica a través de la etnografía tiene que llevarnos a la construcción de una horizontalidad, una correspondencia, y a

nuevos cuestionamientos que se creen a través de discrepancias y debates entre las diversas subjetividades, permitiendo así que se genere un círculo ampliamente reflexivo capaz de adaptarse a la realidad suprema en la que vivimos, congruente con sus situaciones sociales.

Asumir activamente esta crítica demanda practicar la investigación de lo social desde un método de conocimiento dialógico, permeable a la vitalidad de la vida social, en permanente movimiento. Ese método podría ser la etnografía, como enfoque epistemológico y método que permite la emergencia de las múltiples, inenarrables y mucho menos predictibles dimensiones de la (diversa) vida humana y social. (Fasano, 2015).

Con el paso del tiempo, mediante la etnografía ha sido posible exponer una serie de miradas que se transforman a partir de la indagación y la exploración del método tanto en la práctica como en la teoría. Estos avances no solo se desarrollan a través de los procesos de investigación, sino también se nutren gracias a un constante cuestionamiento que busca un mejor acercamiento al fenómeno y los sujetos de estudio, obteniéndose así una mayor profundidad y resultados más enriquecedores. Se suma a esto una proliferación de miradas amplias las cuales ya no se centran en un solo punto, sino que permiten una transversalidad de disciplinas. Es ineludible la deformación de la etnografía, que ha de pensarse como un proceso creativo que sufre cambios constantes.

El acto creativo es el acto humano por excelencia y forma parte de los procesos de hominización que acompañan a las personas en su tarea de construir un orden propio. El acto creativo y sus procesos son parte de una experiencia generadora de carácter integral; ambos nacen de la decisión y el compromiso de asumir una vida consagrada a la creación. (Pérez, 2011).

Pérez (2011) señala al acto creativo como un proceso vinculado a la experiencia y que se adentra en el pensamiento del sujeto, de forma que permea distintos elementos que construyen al individuo tanto en sociedad como individualmente. Su vinculación con la etnografía es la constante creación. Son elementos que confluyen en una transformación mutua.

Por esta razón se refuerza la idea de la búsqueda de un concepto de etnografía apegado a una realidad suprema actual y desarrollado en el movimiento de la sociedad del presente y futuro, en donde la visión de la etnografía se actualiza según las demandas del siglo XXI. Se vuelve una necesidad la transversalidad con disciplinas que fortalecen el enriquecimiento de la investigación. Tal es el caso del arte, del proceso creativo, de los procesos comunicativos que se desarrollan en las interacciones sociales.

Actos creativos y actos de reflexión se configuran en la utilización del registro audiovisual y en el uso de las que se genera en la aplicación de la etnografía. Aunado a ello, las condiciones sociales enmarcadas en una hiperrealidad desglosada por el hipercapitalismo, en su afán de estimular el consumo, crean una serie de cambios sociales cada vez más visibles y que guardan una fuerte relación con la tecnología digital.

Hiperrealismo: o sea, desmaterialización de la realidad, dominio del signo sobre lo significado, estallido de la referencia, precesión de los simulacros. Implosión de lo social, explosión del sentido. El proceso que se inicia en la época clásica, y que culmina en la sociedad hipercapitalista, puede caracterizarse como el desenvolvimiento del simulacro, como el aumento de la abstracción. (Oittana, 2013).

Bajo estas condicionantes, la mirada etnográfica no debe quedarse en los conceptos iniciales planteados por antropólogos que crearon y desarrollaron este

método, ni pretender que esto resulte en una desacreditación de los inicios de la etnografía pues en ellos están las bases y la actualización del tema.

Es considerar las vertientes y transformaciones que ha consolidado la etnografía con el paso del tiempo a la par del movimiento y cambio de la sociedad; más claramente por los avances teórico-metodológicos que se han consolidado a partir de la exploración de caminos epistemológicos, así como el crecimiento del interés por la aplicación y exploración de este método de investigación, mismo que hoy se vincula y se transversaliza con diferentes áreas de oportunidad y disciplinas variadas como el audiovisual como lenguaje de significados y registros, el cine, el arte, el acto creativo, entre una gran variedad de elementos, por mencionar algunos.

Es prioridad que el lugar de mayor relevancia lo ocupen los sujetos, como propone la etnografía a lo largo de su evolución. Guber (2001), quien se adentra en la etnografía, menciona la importancia del sujeto, relevante tanto para la investigación como para la creación de un proceso de interacción tales que permitan el desarrollo y la observación de distintos fenómenos: “Los agentes son informantes privilegiados pues sólo ellos pueden dar cuenta de lo que piensan, sienten, dicen y hacen con respecto a los eventos que los involucran”. La relevancia del sujeto no es solo por la importancia que reviste para el desarrollo de la investigación, sino también por la que concierne a la visión de las cosas, las formas en que ocupa este mundo.

Hasta el momento hemos contemplado a la etnografía como un método dinámico, transversal, con posibilidad de articular otros conceptos, en el que se resalta la relevancia del sujeto para el progreso de la investigación, en la que es un elemento importante al que nos aproximamos a través una mirada horizontal.

Los límites entre las disciplinas que estudian lo sociocultural son cada vez más difusos. Sin embargo, los cambios que han sufrido las poblaciones tradicionalmente estudiadas por la antropología, como las modernas, nos exigen un compromiso que trascienda el ámbito académico. La aproximación etnográfica desafía al investigador a abandonar su torre de marfil y a optar por una implicación que lo comprometa con la veracidad de los fenómenos socioculturales y con el bienestar de sus grupos bajo estudio. (García Vázquez, 2005).

García Vázquez menciona la transversalidad de las disciplinas, no sólo académicas, obligando al investigador a la transformación del proceso de acercamiento y de investigación, priorizando lo relevante que debe ser el bienestar de los grupos de estudio. Es visible que ha habido una transformación en los elementos que la conforman a la etnografía: los instrumentos utilizados, la relevancia del sujeto desde una mirada horizontal, la profundización en las herramientas que se utilizan como el cuestionario o la observación, así como la vinculación, la transversalidad de disciplinas que se encuentran con delicadeza a través del uso de este método, los procesos creativos que refieren a relaciones con otros sectores vinculados a la investigación social, como el arte.

De ahí que se explique lo planteado por Castro Neira (2021): “La antropología es la ciencia bisagra entre las ciencias sociales y las humanidades. Y sabedores de ello, los antropólogos contemporáneos establecemos nuevas relaciones con las otras disciplinas, conformando equipos trans y pluridisciplinarios”. Esto permite mirar lo que se ha expuesto a propósito de la transversalidad y dinámica de la etnografía, y más en su vinculación con el uso del lenguaje audiovisual en su registro.

La etnografía se observa como un método que permite mirar al fenómeno más de cerca, observando lo planteado en el transcurso de este capítulo, su interacción, el uso en su vida cotidiana y la creación de significados que se

configuran de distintas formas, mismas que se registran y analizan a través del uso del registro audiovisual.

Registro audiovisual y etnografía: una exploración del lenguaje

El lenguaje audiovisual ha acompañado a la investigación desde su invención; tiene como antecedente al cine etnográfico. Se considera como una herramienta útil para el refuerzo de la investigación; se utiliza como un lenguaje específico que permite encontrar resultados posteriores a la observación, en la revisión del material audiovisual recolectado en el proceso de la investigación y el desarrollo de las interacciones. En este trabajo se pretende indagar en su importancia y su sitio en el camino metodológico; se conceptualiza y describe la cercanía, así como su transversalidad con la etnografía para crear el método utilizado: la etnografía audiovisual.

Sánchez (1995) da cuenta del uso de este recurso: “El cine etnográfico como un método técnico de documentación [...] facilita, con posterioridad, la redacción del trabajo de campo, permitiendo recordar y reconstruir más fácilmente y con mayor autenticidad y rigor los hechos recogidos”. Los registros audiovisuales permiten observar el recuerdo, el dato adquirido en el momento de la observación y participación en el proceso, así como acceder a un registro amplio de los acontecimientos desde ángulos que el ojo humano no detecta en primera instancia.

Es cierto que la tradición del uso de la cámara no es nueva y se remonta incluso a los primeros antropólogos que registraban a través de fotografías las dinámicas de investigación desarrolladas en sus etnografías. Hoy estas fotografías han dado vuelta al mundo y sirven como registros de un momento importante. Constituyen lo que hoy abordamos que es la antropología visual.

Guarini (1985) reconoce su antigüedad, la vinculación entre sujeto-realidad, y reafirma lo planteado, es posible mirar al cine etnográfico como un lenguaje audiovisual con una estructura establecida a través de la transformación de los procesos de producción en el tiempo, sumado a una vinculación a los avances tecnológicos respecto de los materiales de grabación con los que se trabaja. También, representa una actualización constante que se adapta al sujeto en su realidad.

El uso del cine como una técnica para la recolección de datos es casi tan antiguo como su existencia misma, en especial si tenemos en cuenta que ya en sus primeras imágenes son el hombre y su contexto quienes captan su atención, convirtiéndose así en el lenguaje que, con mejor economía de medios, permite restituir las distintas formas de interacción humana. (Guarini, 1985).

La mirada, desde el proceso de producción, se ejercita en el lenguaje audiovisual, vinculada con lo que se graba. El etnógrafo audiovisual es testigo de las interacciones, de los instantes, y su mirada registra, junto con los acontecimientos, la construcción de significados; explora el lenguaje y se adapta a la realidad en la que se desenvuelve.

El aporte del registro audiovisual supera al mero uso de la herramienta y se convierte en un recurso documental, un repositorio y testigo a través del tiempo. Su uso encuentra un auge en la década de 1990, lo que generó un debate entre antropólogos y etnógrafos centrados en el análisis de formatos digitales, quienes estudian el uso del lenguaje audiovisual ya no solo como una herramienta de recolección de datos.

Desde principios de los noventa es perceptible un giro en los intereses de la antropología visual según el cual ya no se concibe una dedicación casi exclusiva a la producción y uso del filme etnográfico, sino que se piensa más bien en el filme en cuanto objeto de conocimiento: una estrategia más de representación, sin privilegios de exclusividad en lo que respecta a su pretendido (anhelado) valor documental. (Grau Rebollo, 2012).

El registro audiovisual es un objeto de conocimiento, una forma de representar la realidad, la cual también se convierte en registro de la realidad, en una manera de describir y reforzar lo descrito. En su aplicación crea diversos signos y significados del contenido grabado, que serán resignificados por el espectador y sujeto, pues el lenguaje audiovisual etnográfico se muestra a quienes están involucrados en su construcción, como una forma de comunión e intercambio.

El aprovechamiento de las cualidades descriptivas del cine por parte de las ciencias antropológicas dio origen a numerosos films documentales-etnográficos, cuya principal función fue (y para muchos aún sigue siendo) la de conservar un registro de usos y costumbres de pueblos en vías de cambio y/o desaparición. En efecto el llamado cine antropológico se ha caracterizado desde sus comienzos por su carácter eminentemente etnográfico. (Guarini, 1985).

El objeto de conocimiento se presta para la salvaguarda audiovisual de un patrimonio cultural que podría desaparecer. Además de servir como una herramienta que refuerza los instrumentos utilizados en la etnografía, representa la creación de un objeto que comunica de distintas formas, crea un texto audiovisual (como refuerzo del texto académico), es una puerta hacia la exploración de la antropología (claramente desde el fortalecimiento del uso del lenguaje audiovisual) que permite la creación de otros conocimientos.

De ello surgirá un tipo de cine que apoyándose en la descripción se internará por los caminos de una verdadera exploración a través de la imagen, de la realidad de los hombres que observa. Se descubre la posibilidad de analizar visualmente ciertos procesos, gestos, palabras, junto a quienes los ejecutan. Es el comienzo de un auténtico dialogo entre personas filmadas y realizadores. El filme se revela como un canal concreto de comunicación entre dos mundos, el del observador y el del observado. (Guarini, 1985).

Para Guarini, el filme revela dos mundos en interacción. Uno es el del observador, quien, a través del uso de un lenguaje audiovisual, narra una serie de acontecimientos emanados de interacciones; mediante una planificación no de lo que se dice, sino del emplazamiento de cámaras, reduce al mínimo la visibilidad de estas a fin de que su presencia no repercuta en la interacción o se vuelva incómodo el proceso de interacción entre los sujetos. El segundo mundo revelado es el de la perspectiva del observado, quien al inicio de las grabaciones normalizará la presencia de una cámara, de un micrófono e incluso en sus propias voces, a fin de perder de vista que están siendo grabados en todo momento. Esto no solo se queda en la normalización del proceso. Para el observador supone dar la atención total hacia la interacción de los sujetos y colocarlos en el centro del desarrollo de las acciones.

A todos los involucrados, sentirse parte de un proyecto de investigación les permite observarse a través de la importancia que sus actividades tienen para el desarrollo de su vida cotidiana y, por lo tanto, de su aprendizaje y transformación. De este modo, se desarrolla un aprendizaje horizontal entre sujetos e investigador, que permite el fortalecimiento de una confianza cada vez más profunda y cercana. La presencia de una cámara, en la mayor parte del proceso de investigación etnográfica, permite al sujeto comprender los significados que va creando con las acciones de su vida cotidiana y ser consciente de su inmersión en dichas acciones; también hace posible echar mano de estos recursos para los fines que le convengan a los involucrados.

El cine etnográfico, lo que hoy se denomina antropología visual, no nos abre precisamente las puertas hacia la fantasía o la nostalgia, por el contrario, nos introduce en sociedades reales cuyos individuos son protagonistas y actores de sus vidas mismas, sujetos que ejecutan escenas cargadas de dolor, ternura, violencia, emotividad, rudeza, ritual, trabajo o fiesta colectiva. Son imágenes que nos sumergen en parcelas de la vida cotidiana imposibles de narrar, explicar o describir con un lenguaje escrito o hablado al incluir datos que no son literarios, como los gestos, emociones, sentimientos, ruidos, sonidos, tensiones, trances, pasiones, catarsis, lo invisible, lo imaginario... (Sánchez, 1995).

Sánchez, en consonancia con lo expuesto a lo largo de este apartado, por un lado, pone atención en uno de los elementos que logra el lenguaje audiovisual, que es la captación de emociones, las cuales muchas veces se malinterpretan, no se observan o se olvidan en el momento de la interacción: no se dicen, pero sí se captan; por otro lado, reconoce la importancia de la vida cotidiana frente a la grabación y la muestra como imposibles de narrar por su prontitud y por el corte efímero de la acción en la misma y que el uso del registro audiovisual permite la observación de la vida cotidiana, al tiempo que trastoca la importancia del imaginario en lo grabado por la cámara de video. Lo captado por la cámara se puede medir, contabilizar, comparar, inventariar detalladamente, mientras que todo esto, en la observación participante, puede registrarse con imprecisiones.

La antropología utiliza las tecnologías audiovisuales como parte de su quehacer científico, considerándolas como parte de los instrumentos de observación y de análisis de la realidad. De esta manera, los registros audiovisuales también propician lo siguiente:

- Muestran las formas y relaciones de comunicación entre los hombres, a la vez que se transforman en sí mismos también en vehículos de comunicación.
- Transmiten representaciones y captan los signos sociales y culturales de forma muy precisa.
- Son nuevas tecnologías que abren un espectro de posibilidades de observación de realidades propias y diferentes.
- Sus productos son materiales de estudio en sí mismos de sociedades diversas. La antropología visual, por lo tanto, liga los quehaceres de la comunicación y la antropología y permite ampliar el campo de la segunda. (Collier, 1986)

El registro audiovisual no solo es un instrumento que capte lo dicho o hecho por los involucrados en el desarrollo del fenómeno, también es un elemento que permite comunicar (a través de su propio lenguaje vinculado a la estructuración de la investigación), profundizar en el análisis y explorar los fenómenos desde otras miradas (transversales a la disciplina a la que se adhiere el estudio). De igual manera, hace posible la conservación de un recuerdo para los agentes, se erige como un medio de comunicación gracias al cual podemos informarnos de lo que sucede o sucedió y produce evidencia gracias a la cual quienes aún no conocen a fondo lo desarrollado en su propia comunidad pueden acercarse a ello.

Análisis de imágenes

Si una parte fundamental de la investigación son las significaciones que envuelven la construcción del mural comunitario en Poxindeje, también se vuelve importante el análisis de las imágenes (visuales y audiovisuales) recolectadas en la investigación, para la exploración de sus significaciones y sus elementos que comunica en cada mural, de igual forma busca comprender más a fondo lo que los creadores quieren comunicar a través del arte mural y la serie de signos utilizados en su creación.

Este análisis contribuye al desarrollo de la etnografía audiovisual como método de investigación, pues en el desarrollo de las diversas interacciones se van observando y constituyendo significaciones que se crean a partir del proceso de creación del mural, que también se pueden observar tras una contemplación más amplia del mural. Para esto es necesario anclarse a métodos probados, teorizados, que han sido modificados por distintos aportes de quienes los han utilizado. Hablo de estudios de la imagen desarrollados desde las ciencias sociales y desde el análisis del arte.

Por ello, para el análisis de los murales se utilizará el método Panofsky, el cual, para Camacho y Morales (2017), abre camino para hacer una profundización en la imagen, pues es el método “con el que se analizan los tres niveles de significado de las obras (preiconográfico, iconográfico e iconológico)”.

Erwin Panofsky (1979) establece un método de tres niveles, el cual de manera general plantea que “En el primer nivel se distinguirían las formas; en el segundo, el significado de éstas, y en el tercero se explicarían esas imágenes en el contexto de la tradición cultural de la que provienen” (Camacho y Morales, 2017).

A través de los tres niveles del método se pretende comprender la composición de significados en la obra de arte. El primer nivel se refiere a las imágenes expuestas y comprendidas fácilmente; el segundo, a las significaciones construidas a partir del uso de las formas que se describen en el primer nivel; por último, el tercero se centra en el análisis de las imágenes en sus concepciones culturales, de identidad, apegadas a diversos contextos (incluidos los de quien mira y de quien crea).

Método iconográfico Panofsky

Primero, es necesario esclarecer algunos conceptos para comprender el método iconográfico planteado por Panofsky (1979), comenzando por el concepto de iconografía. L. M. Rodríguez (2005) se aproxima a él desde su construcción etimológica: “Si atendemos a la etimología del término, procedente de los vocablos griegos ‘íconos’ (imagen) y ‘graphein’ (Escribir), la iconografía podría definirse como la disciplina cuyo objeto de estudio es la descripción de las imágenes”.

La iconografía nos sirve para el estudio de las significaciones plasmadas en la obra de arte. Es escribir la imagen, la forma de describir su contenido icónico. L. M. Rodríguez (2005) añade: “La iconografía nos permite conocer las imágenes, en cuanto formas y también en sus aspectos semánticos”. Entonces hablamos de la construcción de una lectura de sus significaciones contenidas en todos los elementos que componen la obra de arte. En el caso de esta investigación, al mural comunitario.

La visión de Panofsky (1979) también contempla el propósito del arte: “No siempre se crea una obra de arte con el propósito exclusivo de que suministre un placer dado o, para emplear una expresión más culta, con el fin de que sea estéticamente experimentada”. En el arte no solo existe el propósito de generar placer, lo que haría que una obra determinada se considerara arte. Esta premisa ha dado pie a la exploración del lenguaje del arte de formas variadas que han permitido su transformación y su expansión hacia otros sitios. La construcción estética trastoca otros propósitos: reflexión, comunicación, exploración, intervención.

Sin embargo, el sentido que Panofsky (1979) otorga a la experimentación estética radica en el hecho de concebirse en el mundo del arte como una obra de arte: “Pero una obra de arte siempre tiene una significación estética (que no debe confundirse con el valor estético): Ya obedezca o no a una finalidad

práctica, ya sea buena o mala, reclama ser estéticamente experimentada”. La obra de arte todo el tiempo se significa, por lo tanto, encuentra una forma estética, cumple con su función de significación a través de la apreciación estética.

Esos objetos fabricados por el hombre que no reclaman ser estéticamente experimentados se llaman comúnmente “prácticos” y se pueden dividir en dos clases: vehículos de comunicación, y utensilios o aparatos. Un vehículo de comunicación tiene por “intención” la transmisión de un concepto. Un utensilio o aparato tiene por “intención” el cumplimiento de una función (función que a su vez puede consistir en producir o transmitir comunicaciones). [...] La mayoría de los objetos que reclaman ser estéticamente experimentados, o sea, las obras de arte, pertenecen asimismo a una de estas dos categorías. (Panofsky, 1979).

Panofsky, al momento de proponer una clasificación de la obra de arte, habla de los “objetos prácticos”, que divide en dos, según sus funciones, y una obra de arte siempre está acompañada de una de estas dos funciones. El arte es un objeto significado que se utiliza; la estética deja de tener relevancia por el uso.

Por ello, el método Panofsky (1979) se adentra en la serie de significaciones creadas por los iconos utilizados. Para comprender la imagen, esta no solo tiene que ser observada en la serie de formas que utiliza, sino también desde sus entornos, así como en función de la serie de significados que se crean en torno a ella en tanto “objeto práctico”, es decir, como medio de comunicación o como aparato. En ambos casos se generan significaciones.

Para complementar esta propuesta, el autor identifica tres niveles de análisis: nivel preiconográfico, nivel Iconográfico, nivel iconológico. Será necesario abordarlos en relación con la obra de arte mural. “El primer nivel lo

constituye lo que denomina significación primaria o natural, la cual se divide a su vez en significación fáctica y significación expresiva. La significación primaria se aprehende identificando formas puras como representación de objetos naturales, humanos, plantas, etcétera e identificando sus relaciones y cualidades, posturas, gestos” (Blanco Wong, 2017).

La imagen resalta, busca la atención, expresa a través de sus colores, sus formas, así como mediante el uso y composición de estas. Dentro del método Panofsky la primera fase es la identificación de estas figuras, identifica las representaciones simples de los trazos de la imagen. Esta primera significación está vinculada con el entorno de quien la crea y quien la observa, pues la identificación parte de su cotidianidad y de la forma en que construye sus diversas significaciones.

Un segundo nivel de análisis se dirige hacia la profundización de las formas. “Nivel iconografía en sentido profundo (significación intrínseca o contenido). Es la explicación del significado intrínseco o dimensión profunda de una obra de arte. Consiste en ahondar sobre el concepto o las ideas que se esconden en los asuntos o temas figurados, y sobre su alcance en un contexto cultural determinado” (L. M. Rodríguez, 2005).

Se abre otra línea, que es la revisión conceptual de las figuras elegidas. Su entramado de significaciones no solo radica en las formas, sino que se acompaña de los elementos que rodean la obra: sus contextos, las ideas plasmadas en ella. Desde dos ámbitos, lo explícito de la imagen y la profundización de sus signos, estos elementos descubiertos juegan con la serie de emociones del sujeto espectador y creador.

“La significación secundaria, o tercer nivel, es inteligible en lugar de sensible. Se aprehende advirtiendo que una figura determinada representa a algo o a alguien en particular a partir de una serie de rasgos o elementos que la

adornen. Alude al asunto, al universo de temas o conceptos manifestados en una obra y es lo que se denomina iconografía” (Blanco Wong, 2017). En este nivel se juega más con los contextos culturales y sociales de los sujetos. Las significaciones comparten representaciones y se parte de los contextos para la interpretación y apropiación de los iconos. En este tercer nivel se concluye la construcción de la atmosfera, la cual se crea por el paso de los dos niveles anteriores y la conjunción con este, que recrea lo observado en significaciones particulares basadas en experiencias y conocimientos previos.

Con el método Panofsky, incorporado a nuestra metodología, se alcanzará una comprensión más amplia de las diversas significaciones plasmadas en las obras de arte, dará mayor peso a las interacciones sociales (a partir de la construcción del mural) y permitirá mostrar que existe una conexión entre lo plasmado y lo experimentado en las interacciones, dejando claro que estas son importantes para la creación y el fortalecimiento de las significaciones de todo tipo que construyen al sujeto cotidiano, que está inmerso en la vida cotidiana de su entorno.

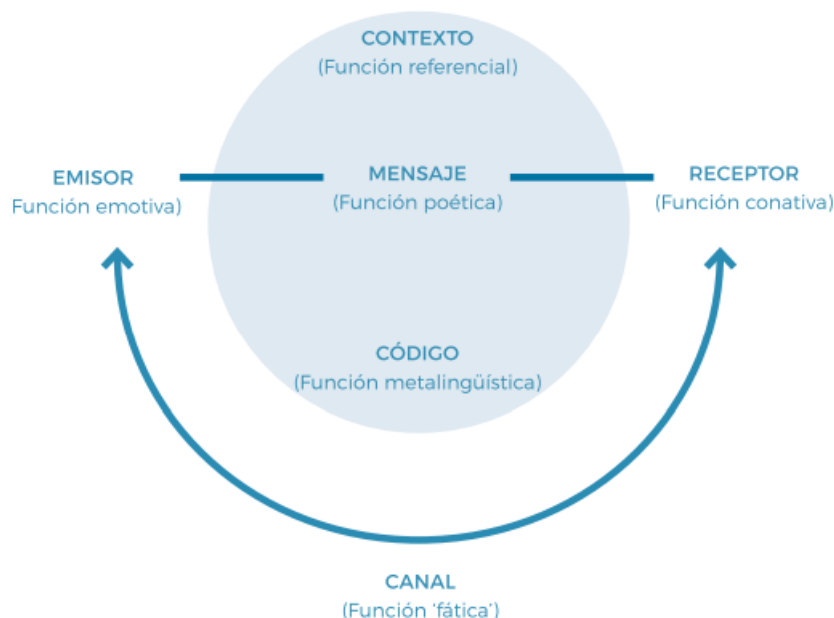
Funciones de Jakobson

La imagen busca colocarse en la mente del espectador, existen diversos métodos que nos ayudan a comprender esta búsqueda. Una de ellas es a través de las funciones del lenguaje que propone Jakobson, es cierto que se enfoca en la lingüística, sin embargo, en el modelo que postula del proceso de comunicación es vinculante al estudio de la imagen, más específico al análisis del proceso de creación del mural por las interacciones emanadas en cada parte del proceso de comunicación generado entre las personas involucradas.

Cuando el mensaje se orienta hacia el destinador o emisor, se produce la función emotiva, que también se conoce como función expresiva. Esta función surge de la decisión de comunicar del emisor, y lleva implícito el estado de ánimo y los sentimientos que envuelven dicha acción. (Mac Donald, 2017).

El mensaje propuesto por Jakobson es netamente lingüístico, sin embargo en la construcción de la obra de arte mural se codifican una serie de signos transferidos a imágenes para la configuración de un mensaje que contiene diversas funciones, por lo tanto la teoría de las funciones del lenguaje nos aporta el entendimiento del proceso de comunicación en el momento de creación del mural que es atravesado por interacciones entre los sujetos involucrados quienes utilizan el lenguaje escrito, oral, de imágenes y signos para dar a entender lo que se plasma en el muro.

Figura 6. Modelo de Jakobson, factores de la comunicación funciones del lenguaje.



Fuente: «Infoamérica» (s.f.c).

Mac Donald (2017) Explica la vinculación de las funciones del lenguaje en el desarrollo del proceso de comunicación y cada elemento del proceso asigna una función del lenguaje que se acciona cuando se desarrolla la interacción: “Cuando la comunicación está orientada hacia el contexto se produce una función referencial, la cual también es conocida como informativa o cognitiva. Es

aquella función que transmite el mensaje contextualizándolo, sin hacer valoraciones”. (p. 27). Esto se mira en el modelo de Jakobson, (figura 6).

Cuando el mensaje se orienta hacia el destinatario, se produce la función conativa, también conocida como apelativa. Esta actividad comunicativa busca persuadir al receptor, en cuyo énfasis radica dicha acción. Pretende del receptor una respuesta. En tanto, si el mensaje está orientado hacia el canal o contacto, se produce la función fática que tiene como objeto comprobar si el canal está funcionando correctamente. Busca mantenerlo de esa forma, o abrirlo o cerrarlo por completo. (Mac Donald, 2017).

Mac Donald, (2017) explica esta vinculación antes mencionada entre el proceso comunicativo y las funciones del lenguaje, podemos observar a través de este proceso que se codifica y decodifica el mensaje mismo desde que inicia hasta que vuelve a retroalimentarse. Y concluye con dos funciones que se miran en la creación de la obra de arte, la función metalingüística y la poética.

Cuando el mensaje está orientado hacia el código se usa la función metalingüística, es decir, para establecer cuál es el código utilizado. Es una función que habla del lenguaje. Y finalmente, cuando la comunicación se centra en el mensaje mismo se genera la función poética, que lo pone de relieve, le da importancia directa. (Mac Donald, 2017)

Estas dos funciones comprenden parte importante en el momento de creación de la obra de arte y utilizan dos elementos que se pueden analizar desde la imagen: El código y el lenguaje del mensaje, mismos que serán cifrados para el espectador y su decodificación. Las funciones del lenguaje pueden aportar en su vinculación al análisis de los signos plasmados en las imágenes para observar sus significaciones.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE RESULTADOS

Contexto

La comunidad indígena de Poxindeje de Morelos se ubica en el municipio de San Salvador, perteneciente al estado de Hidalgo, y forma parte de la zona del llamado Valle del Mezquital. Ésta, según García (2019), es una zona integrada por 28 municipios ubicada en el suroeste del estado. Cuenta con una superficie total de 642,653 hectáreas; su principal actividad es la agricultura y se caracteriza por ser una zona semiárida, con temperaturas muy calientes por el día, bajas por la noche y con escasa precipitación pluvial.

El municipio de San Salvador, según el *Censo de Población y Vivienda 2020* realizado por el INEGI (2020), cuenta con 36,796 habitantes y representa el 12% de la población estatal. La mitad de la población tiene 30 años o menos. El 20% de la población habla una lengua indígena, y entre estas lenguas, el idioma más hablado es el otomí (98.2% de la población hablante de estas lenguas), al que le sigue el náhuatl (1.2%). En datos sobre escolaridad, el 54.8% de la población cuenta con educación básica, con media superior, 23.9%, con nivel superior, 17.8%. Su tasa de alfabetización es del 99.5% en personas de 15 a 24 años, y del 94.2% en población de 25 años en adelante.

Las localidades con mayor concentración de población son San Antonio Zaragoza (3,607 habitantes), Caxuxi (3,089) y Lagunilla (1,785). Entre las personas económicamente activas, los hombres ocupan el 57.8% del total, las mujeres, el 42.2%.

Según el *Catálogo de Comunidades Indígenas del Estado de Hidalgo* (2013), Poxindeje de Morelos está dividida en cuatro manzanas y en ella se mantiene una intensa vida social articulada. Cuenta con un 7% de hablantes de lengua indígena, pero se advierte que la lengua es utilizada solo por las personas mayores. Sus principales actividades son las agrícolas, que se relacionan con la región: el municipio al que pertenece recibe aguas residuales para las siembras de riego.

Organización política

Al ser una comunidad perteneciente al municipio de San Salvador, se organiza a través de asambleas generales, cuyo principal representante es la delegada o el delegado, figura que han ocupado principalmente hombres a lo largo de la historia de la comunidad. Este representante se encarga de la organización y desarrollo de actividades dentro de la comunidad.

Esta asamblea se compone de un Consejo que consta de un subdelegado y diversos vocales que se encargan de actividades específicas: tesorería, avisos comunales, organización de eventos. En el mismo *Catálogo de Comunidades Indígenas de Hidalgo* (2013) se menciona que “Asimismo, delegan responsabilidades a través de los comités, que determinan el trabajo comunitario o faena a realizar”. El delegado mantiene la centralidad de las decisiones, aunque en ocasiones entre todas las personas que componen la asamblea toman acuerdos sobre temas referentes a celebraciones o fiestas patronales y comunales. Cumplen un periodo de ser parte de la asamblea, el cual tiene una duración de un año y se realiza el cambio de miembros una vez concluido el tiempo estipulado. Las personas de cada asamblea pueden reelegirse y/u ocupar cargos dentro de la misma junta comunal, si así lo decidiera la junta misma.

El municipio es gobernado actualmente por el partido Movimiento de Regeneración Nacional (Morena). Su administración concluye en 2024. Este municipio fue sido gobernado anteriormente por el Partido Nueva Alianza. Este municipio mantiene una sólida tradición educativa, pues habita en su territorio un número considerable de maestras y maestros del gremio del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) y de la Escuela Normal Rural Luis Villareal, conocida como “El Mexe”.

El municipio se compone de quince comunidades, divididas en 43 localidades. Poxindeje de Morelos es la séptima comunidad más habitada del

municipio, al contar, según el último censo de población, con 1,026 habitantes (487 del sexo masculino y 539 del sexo femenino).

Como se miran en la comunidad

Habitantes de la comunidad y muralistas locales mencionan que Poxindeje de Morelos es conocida con el sobrenombre de “La Pequeña Grecia”, debido a la cercanía, el gusto y el desarrollo de sus habitantes en torno a temas relacionados con el arte y con actividades culturales. Además, existe una tradición entre familias en torno a la actividad docente, con un amplio vínculo con la Escuela Normal Rural Luis Villareal, más conocida como “El Mexe”. Complementariamente, hay cercanía con instituciones educativas de los niveles básico hasta superior.

Incluso antes de la llegada de la Escuela de Muralismo Siqueiros, los habitantes de la comunidad desarrollaban actividades artísticas y culturales paulatinas y bien establecidas. Tal es el caso de la Compañía de Danza de la Casa del Adulto Mayor, organización con más de diez años de historia. Otras actividades y espacios dignos de destacar son el Café Literario, organización vecinal que reúne en la *Biblioteca Pública Comunitaria J Isabel Barrera Clara* a diversos artistas, intelectuales, maestros, muralistas e ingenieros para el desarrollo de actividades referentes a la literatura (como las críticas literarias), y un programa televisivo de corte cultural que se transmite por el canal de televisión local “Poxi tv”.

La vida cotidiana es más intensa en la cabecera de la comunidad, donde se desarrollan actividades recreativas, comerciales y religiosas los fines de semana o los días de plaza, cuando se puede observar mayor movimiento en el jardín donde también se encuentran el Auditorio Comunal y una capilla católica. En la periferia del jardín principal hay una serie de negocios de venta de alimentos, abarrotes, semillas, verduras y tortillas, entre otros productos, que se

mezclan entre casas. Frente a uno de los costados del jardín se encuentra la Escuela Primaria Pensador Mexicano.

Inmersión en el campo de investigación

Nuestra investigación se desarrolla en el año 2021, bajo el confinamiento provocado por la pandemia por la Covid-19 y en el marco de los cien años de muralismo en México. Al inicio de la investigación se desarrollaron algunas actividades para poder introducirnos al campo y ser aceptados por los sujetos involucrados.

1. Se analizaron las formas de realización de un mural comunitario entre los pobladores.
2. Se realizó una revisión documental respecto del muralismo como arte y el muralismo comunitario.
3. Se identificaron los procesos de interacción entre los involucrados en la creación artística.
4. Se estableció un primer contacto entre habitantes y muralistas de la Escuela de Muralismo para la realización de un mural.
5. Se interactuó y convivió con las familias involucradas en el muralismo.
6. Se experimentó el proceso de creación del mural desde sus primeras interacciones hasta la entrega del mural.
7. Se realizaron entrevistas a profundidad a muralistas, locales, nacionales, internacionales, habitantes de la comunidad, miembros de las familias involucradas y promotores culturales del muralismo.
8. Se analizaron los contenidos y temáticas desarrolladas en los murales dentro y fuera de la comunidad, donde se expandía el fenómeno.
9. Se realizó un registro audiovisual de los diversos murales desarrollados en la comunidad.

Todos estos procesos estuvieron acompañados por registros de diario audiovisual, a través de grabación audiovisual o imagen. Las entrevistas se

realizaron en distintos espacios durante las estancias en la Escuela de Muralismo y a través de sus actividades.

Técnicas e instrumentos

Para la parte metodológica, es importante tener claridad acerca de los instrumentos que se utilizarán. Uno de ellos ya se ha descrito con anterioridad: el uso de la cámara audiovisual, la cual permitirá captar las interacciones de los sujetos. Esto se complementa con lo ya descrito respecto al lenguaje audiovisual.

Otras de las técnicas a utilizar son la entrevista semiestructurada y a profundidad, la cual, en su sentido básico, es el intercambio de ideas a través de preguntas; sin embargo, desde las ciencias sociales también ha tenido su grado de estudio. Para Taguenca y Vega (2012), “la entrevista forma parte de las técnicas de investigación social cualitativas, cuya función es interpretar los motivos profundos que tienen los agentes a la hora de actuar o pensar de determinado modo con respecto a distintos problemas sociales”. La entrevista funciona como un instrumento que permite profundizar en puntos específicos que detonen otras aristas de análisis a través del diálogo con los sujetos.

Igualmente, “La entrevista es más eficaz que el cuestionario porque obtiene información más completa y profunda, además presenta la posibilidad de aclarar dudas durante el proceso, asegurando respuestas más útiles” (Díaz, Torruco, Martínez y Varela, 2013). Existe una mayor credibilidad en la entrevista, pues está pensada para desarrollar varios objetivos trazados.

Dentro de la investigación cualitativa se desarrollan tres tipos de entrevistas: estructurada, semiestructurada, abierta. “Entrevistas estructuradas o enfocadas: las preguntas se fijan de antemano, con un determinado orden y contiene un conjunto de categorías u opciones para que el sujeto elija. Tiene la ventaja de la sistematización, la cual facilita la clasificación y análisis, asimismo,

presenta una alta objetividad y confiabilidad” (Díaz, Torruco, Martínez y Varela, 2013). Esta entrevista es rígida y funciona para encontrar respuestas precisas que facilitan el análisis de la información. En el caso de la investigación, se pretenden utilizar entrevistas semiestructurada y abierta, las cuales cuentan con los elementos siguientes:

Entrevistas semiestructuradas: presentan un grado mayor de flexibilidad que las estructuradas, debido a que parten de preguntas planeadas, que pueden ajustarse a los entrevistados. Su ventaja es la posibilidad de adaptarse a los sujetos con enormes posibilidades para motivar al interlocutor, aclarar términos, identificar ambigüedades y reducir formalismos. (Díaz, Torruco, Martínez y Varela, 2013).

Estas entrevistas llevan un esqueleto estructural que se sigue mientras permite apertura hacia otros temas o respuestas que tengan una vinculación a lo preguntado. Es una entrevista más profunda, pues permite analizar con mayor amplitud los temas abordados, ya que sus preguntas exploran la reflexión del sujeto, no tanto datos específicos.

“Entrevistas no estructuradas: son más informales, más flexibles y se planean de manera tal, que pueden adaptarse a los sujetos y a las condiciones. Los sujetos tienen la libertad de ir más allá de las preguntas y pueden desviarse del plan original. Su desventaja es que puede presentar lagunas de la información necesaria en la investigación” (Díaz, Torruco, Martínez y Varela, 2013). Este tipo de entrevistas ofrecen al sujeto entrevistado una amplia movilidad para adaptarse. Se crea una libertad en las preguntas a realizar, que pueden alargarse o disiparse con otra información.

Estos dos últimos tipos de entrevistas son los que se utilizarán para la recolección de información. Ambos instrumentos se articulan con las teorías del interaccionismo simbólico y la vida cotidiana. También se vuelven dinámicas con

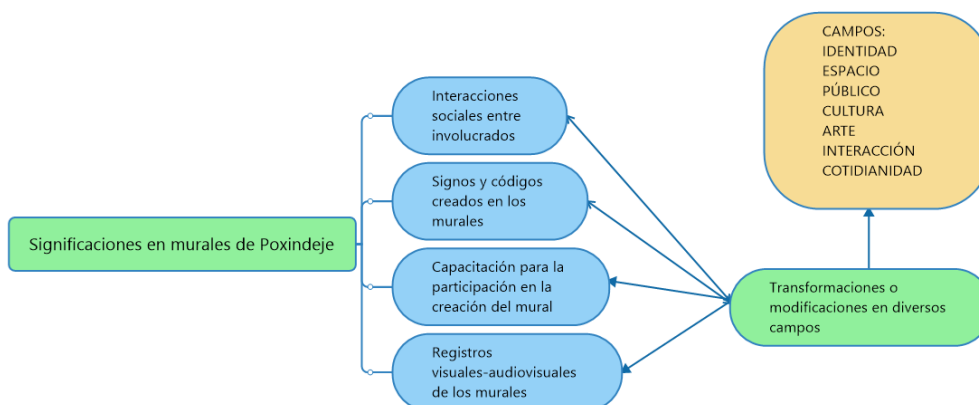
la aplicación de la etnografía audiovisual, pues estarán siendo grabadas con los instrumentos necesarios: cámara de vídeo, grabadora de audio y micrófono especializado. Con esto se pretende alcanzar la profundidad propia de la etnografía a través de sus procesos de interacción.

Análisis de resultados

El material obtenido durante la aplicación de la etnografía audiovisual se procesó de diversas formas. En el caso de las entrevistas, se realizó el análisis con el uso del software Atlas.ti, a través de cuatro fases: “En el programa Atlas.ti, el proceso implica cuatro etapas: Codificación de la información (de los datos); Categorización; Estructuración o creación de una o más redes de relaciones o diagramas de flujo, mapas mentales o mapas conceptuales, entre las categorías; y Estructuración de hallazgos o teorización si fuere el caso” (Varguillas, 2006). Esta categorización facilita la segmentación de la información.

La clasificación de los murales se realizó con el soporte de este programa, lo que permitió un mayor aprovechamiento de la información.

Figura 7. Proceso y puntos para analizar en el tratamiento de la información



Fuente: Elaboración propia.

La relevancia de la investigación se encuentra en las significaciones, las cuales son creadas a través de diversos procesos, mismos que se analizan metodológicamente.

Aquí se ha decidido analizar las significaciones desde cuatro elementos: interacciones, signos y códigos, capacitación y registros. Con ello ha sido posible el análisis en las significaciones creadas a partir del desarrollo del muralismo.

Taller de muralismo

Cuando la Escuela de Muralismo Siqueiros llegó a la comunidad, desarrolló diversas actividades. Una de ellas fue un taller de muralismo pensado principalmente para los habitantes, pero abierto a quien quisiera anotarse. A partir de entonces se construyeron otros talleres bajo la misma premisa. Todos trajeron consigo la visita de muralistas extranjeros y la generación de muralistas de la comunidad o de comunidades cercanas, muchos de los cuales hoy desarrollan muralismo o rótulos en sus lugares de origen, lo que constituye además una fuente de ingresos para ellos. Quien imparte el taller de muralismo es el maestro Jesús Rodríguez Arévalo, muralista, artista visual y director de la Escuela de Muralismo Siqueiros. “En cada curso impartido se han realizado murales junto con los alumnos; y este escrito se ha enriquecido con experiencias y cuestionamientos nuevos que los jóvenes plantean. Busca analizar la problemática social, plástica, laboral y funcional, que enfrenta el pintor muralista joven en su etapa de aprendizaje” (Rodríguez Arévalo 2001).

Desde sus inicios como artista, Rodríguez Arévalo planteó la importancia de los talleres para la reflexión del arte mural a través de los nuevos muralistas; de este modo, consideró a estos talleres como una manera de formar creadores en el arte mural en específico, sin otras influencias artísticas. “El Taller tiene el propósito de servir como centro adecuado de práctica y aprendizaje para la formación de muralistas jóvenes, su establecimiento se debe a la necesidad de

eliminar las múltiples condiciones adversas y obstáculos que caracterizan a la realización de obras murales” (RodríguezArévalo 2001).

Bajo esa idea también se impartían los cursos en la Escuela de Muralismo Siqueiros. Desde el inicio de la presente investigación se abrió el taller de muralismo, que atrajo a hombres y mujeres de Poxindeje, así como de municipios cercanos o alejados. El taller de muralismo se ofreció a estudiantes, quienes fueron entrevistados y que en algunos casos venían de municipios del Valle del Mezquital, alejados del municipio de San Salvador, donde se encuentra la comunidad indígena en cuestión: hubo estudiantes de municipios como Ajacuba (a dos horas de distancia de Poxindeje), una estudiante del municipio de Huichapan (aproximadamente a tres horas de distancia de la escuela), tres estudiantes locales y tres estudiantes de comunidades y municipios cercanos a la periferia. Sus edades oscilaban entre los 18 y los 55 años.

La entrevistada no. 1, Miriam Ortiz Olvera, originaria de Ajacuba, Hidalgo, alumna de la Escuela de Muralismo Siqueiros, comparte algunas razones que la llevaron a tomar el taller de muralismo, vinculadas a su percepción sobre el arte mural:

Me encanta el muralismo porque te adentras en el por horas, dejas una enseñanza, dejas muchas cosas, haces consciencia tanto del medio ambiente, de la sociedad, es una experiencia única porque convives con un pueblo a dónde vas a pintar te identificas con su cultura con sus tradiciones con su forma de vida y también se rescatan muchas cosas que estamos perdiendo, como son nuestras raíces nuestra cultura nuestras tradiciones.

Figura 8. Taller de muralismo impartido en la Escuela de Muralismo Siqueiros



Fuente: fotografía propia (2021).

El taller de muralismo es una forma de poder vincularse con los distintos grupos donde hacen colaboración dentro de la comunidad, pues a través de la práctica del taller se pintan murales en diversos espacios ya pactados con anterioridad. Poxindeje fue el experimento para la Escuela de Muralismo, pues esta práctica se replica en diversos espacios, como la comunidad Francisco Villa, donde se desarrolló también un taller de muralismo mediante el cual se capacitará a los habitantes para participar en el proceso de creación del mural. También se utilizó en la confección de un mosaico en la barda de fachada del preescolar de la comunidad El Rosario, municipio de Francisco I. Madero, donde se capacitó, a través de un taller teórico-práctico de mosaico, a mujeres madres de familia para la realización de todo el proceso.

Las interacciones en el taller son como en una escuela: hay un maestro y un grupo de estudiantes, y al finalizar la explicación del tema se realiza una ronda de preguntas y respuestas. Se piden materiales, que se investigue temas específicos, y desde el inicio se plantea qué temas entrarán en la propuesta de mural. Las clases son largas porque son pocas: de nueve de la mañana a una de la tarde, los sábados. Existe una clara preferencia del maestro Jesús Rodríguez Arévalo hacia el arte de Siqueiros y su vinculación política, esta se observa en el estilo pictórico y las temáticas planteadas en sus murales.

El taller de muralismo es una primera interacción de los miembros de la Escuela de Muralismo con los estudiantes. El taller incluye temas teórico-prácticos como:

- Estructura ósea, para sentido del cuerpo humano.
- Muralismo como proceso histórico apegado a la evolución del arte.
- Circulo cromático para la combinación de colores (tema que también se practica frente al muro).
- Proporciones del boceto al muro.
- Dibujo y proporción (algunos muralistas consideran este tema la base del arte).
- Uso y creación de signos.
- Significado y su investigación.
- Creación de bocetos
- Práctica frente a muro.
- Precios.
- Creación de mural (no todos llegan a este punto, pues solo es para los que concluyen el taller).

La entrevistada no. 2, María Guadalupe de Teresa, perteneciente al taller de muralismo, habla del significado de esta forma de arte y las etapas de creación del mural comunitario.

Es otro modo y otra forma de arte pero las bases de todo vienen siendo el dibujo, y el profesor me ha enseñado a dibujar. [...] Cada vez que vamos a hacer un mural en la comunidad, vamos y preguntamos a las personas del lugar qué hacían sus abuelos, qué querían, qué quieren que se les plasme en el muro, y todas esas son vivencias, ¿no?, y entonces queremos, como dice el profesor, una galería abierta, que las personas vean el arte en las calles y que vean sus raíces, sus creencias y hasta sus mitos plasmados en la pared.

Lupita de Teresa —como la ubican en la comunidad— plantea algunos pasos para la construcción del mural comunitario y caracteriza al muralismo como un arte plural, que se construye en equipo.

Un aspecto característico del muralismo en Poxindeje es que las personas dueñas del muro estén involucradas desde el inicio en el proceso de creación. Para esto se realizan diversas interacciones que dan como resultado el boceto del mural a plasmar.

El taller de muralismo también permite la explicación del uso y creación de signos, se enseñan las formas de construir el mensaje que comunicará el mural, se exploran y explican algunos murales elaborados en la comunidad para la muestra de los diversos significados y la manera de lectura de un mural, tanto para el espectador como el creador. Estos temas son importantes y relevantes para la Escuela, pues es aquí donde se constituye la forma ideológica del mural, su significado a través de los diversos signos utilizados y construidos.

Los significados no se construyen de la nada: tienen una vinculación con el imaginario del artista, acompañado de un proceso de investigación, en el que se plantean diversas formas de crearlo dentro del taller. Sirve igual para evidenciar las diferencias entre muralismo y paredismo, el cual consiste, en palabras de los muralistas, en pintar figuras sin un significado, sin una lectura visual que permita una reflexión, es decir, son solo dibujos estéticos de las modas.

Figura 9. Práctica del taller de muralismo a habitantes de la comunidad Francisco Villa



Fuente: fotografía propia (2022).

El taller de muralismo es producto de la Escuela de Muralismo Siqueiros. De él se ha nutrido la escuela y sus estudiantes han realizado distintos murales dentro y fuera de la comunidad. Resalta el trabajo en la cabecera municipal de San Salvador, donde estudiantes del taller aportaron a la realización del mural a espaldas del escenario cultural del centro. Hay un acompañamiento constante del maestro Jesús Rodríguez Arévalo y de la maestra Janet Calderón, quienes destacan constantemente que el mural tiene que comunicar y mantener un diálogo reflexivo con quien lo mira.

La entrevistada no. 3, Janet Calderón, subdirectora de la Escuela de Muralismo Siqueiros y muralista reconocida por sus temáticas enfocadas al empoderamiento y visibilidad de la mujer, dice: “Un mural es una película estática, pero lleva una carga, un contenido fuerte, un discurso fuerte y, pues, bueno, uno tiene que meterse a leer, a estudiar y a investigar y ponerse en los zapatos de las personas, qué es lo que quieres decir. Entonces eso es el muralismo, poder darle voz a los que no tienen voz por medio de la imagen”.

El taller de muralismo también plantea al final del curso, de manera indirecta, llegar a una definición de lo que significa el muralismo en cada uno, pues de ahí se constituye el estilo de cada artista. De igual manera, se imparte

el método del muralismo comunitario y lo llevan a la práctica en las últimas clases, que ya son totalmente prácticas frente al muro.

Para la construcción del trabajo etnográfico de esta investigación, se estuvo en el desarrollo de dos talleres. En el impartido en Poxindeje se observa una participación por parte de quienes toman el taller, hay una facilidad para el dibujo y para el trazo frente al muro, y entre quienes manifiestan alguna dificultad, esta suele ser mínima y se resuelve con la asesoría del maestro Rodríguez Arévalo; el aprendizaje es continuo y se avanza de manera progresiva. En cambio, en el segundo taller, impartido en la comunidad Francisco Villa, entre las alumnas (en su mayoría mujeres amas de casa), niñas y niños de la escuela primaria donde se pintaron los murales hubo un avance paulatino para el que se tuvieron que modificar las formas de aprendizaje.

Figura 10. Práctica en espacio público del taller de muralismo en Poxindeje.



Fuente: fotografía propia (2021).

Proceso de creación del mural comunitario

Una parte sustancial del desarrollo de nuestra investigación se centró en la exploración del muralismo comunitario, su configuración, su formulación y su vinculación con los habitantes, pues a lo largo de este proceso se experimentan diversas interacciones familia-mural, muralistas-familia, muralista-mural y mural-

habitantes. Aquí se construyen los acuerdos para crear los diversos signos que integrarán los significados del mural.

Uno de los resultados tangibles, paralelo al proceso de creación del mural, es la Galería a Cielo Abierto, concepto utilizado para identificar el proyecto de muralización de la comunidad indígena de Poxindeje de Morelos, la cual está catalogada de esta manera e incorporada en el *Catálogo de comunidades indígenas del estado de Hidalgo* realizado en 2013. El proyecto de la Galería busca muralizar distintas partes de la comunidad bajo concepciones visuales creadas por los habitantes dueños de las paredes o bardas.

Actualmente se cuenta con treinta y cinco murales distribuidos en las distintas calles de la comunidad, tanto céntricas como alejadas de su cabecera, creados por artistas locales, estatales, nacionales e internacionales de países como Argentina, Colombia, Panamá y Bolivia. Algunos de estos murales están a la vista de cualquier persona que pase; para otros, dentro de las casas, no hay acceso al público. Sus temáticas, aunque variadas, se centran en elementos comunes a la población que permiten comprender la profundidad del muralismo comunitario, al referir aspectos del interés de los habitantes o familias respecto de su entorno, la valoración de su identidad, de su cultura y sus distintas formas de mirarse.

La creación del muralismo comunitario supone el acompañamiento de la familia o de los habitantes para pintar el mural en distintos momentos del proceso, a fin de que todos sean parte de la producción. La comunidad crea el boceto del mural a través de sus experiencias, su identidad, su cultura, sus formas de accionar e interactuar. Las familias o los habitantes crean la ruta de lectura del mural con todos sus significados, orientados por la guía del muralista, quien tiene los conocimientos artísticos para la articulación de lo expuesto por todos. Así se configura, en conjunto, el boceto para su aprobación.

Este proyecto ha dado distintos logros, conseguidos entre la organización de la comunidad y la Escuela de Muralismo Siqueiros. Entre ellos destaca la muralización de los patios interiores de la escuela primaria de la localidad, a partir de acontecimientos relevantes de la historia de México, entre los que sobresalen la etapa de las culturas indígenas, la Conquista, la Independencia y la Revolución Mexicana, a los que se añaden algunos temas alusivos a la comunidad, desde una visión vinculada con el cuidado de la tierra, ya que es una zona con alta actividad agrícola.

Para conocer la creación del mural fue necesario observar el proceso de creación de distintos murales, unos desde el primer acercamiento y otros en distintas fases del proceso de creación. Esto permitió establecer puntos específicos para ordenar el proceso de creación del mural y darle un mejor tratamiento a la fluidez de la comunicación. El proceso incluye diversas interacciones y de unas a otras hay cambios, que se hacen visibles a través de una mayor cercanía entre muralistas y habitantes, misma que propicia una interacción más fluida y profunda en sus conversaciones y acciones.

Los sujetos inmersos en la creación del mural en Poxindeje son sujetos-actores tipificados e invitan a otros sujetos a involucrarse en el muralismo comunitario. Esto ha permitido la proliferación del fenómeno en otras comunidades cercanas del mismo municipio y de municipios aledaños, como Francisco I. Madero, Mixquiahuala, Santiago de Anaya y Actopan, lo que ha permitido expandir el proceso de creación del mural explorado por los muralistas involucrados.

A continuación, se describe cada uno de los pasos identificados para la creación del mural comunitario en Poxindeje.

1. Solicitud de la familia de la comunidad para la realización de un mural a la escuela de muralismo Siqueiros.
2. Revisión por parte de la Escuela de Muralismo Siqueiros de las condiciones del muro, materiales, alimentación, hospedaje, temáticas.
3. Asignación de muralista a la obra.
4. Encuentro de muralista con la familia, primera plática de presentación y primeros acercamientos sobre el contenido del mural.
5. Acuerdos de intercambio de cosas que incluyen alimentos para los o las artistas, acompañamientos de la familia para pintar con el o la muralista, compra o colocación de materiales (pinturas, brochas, escaleras, iluminación, lonas).¹

¹ Los puntos cuarto y quinto se entrelazan y pueden desarrollarse en la primera interacción, dependiendo de la dinámica de diálogo que se genere. Aquí surgen las primeras ideas y el porqué del mural; además, se acuerdan las formas de trabajar y de participación. En esta charla se establece la división de responsabilidades para que ningún punto interfiera en el proceso artístico, pues para los artistas es importante crear una atmósfera de creatividad y experimentación del arte. Por ello estos puntos cobran relevancia en los primeros contactos.

Figura 11. Primera interacción entre muralistas y padre de familia.



Imagen: fotografía propia (2021).

6. Segunda platica sobre el contenido del mural. Se acompaña de una entrevista entre el o la muralista y los miembros de la familia. Se charla sobre los temas que desea abordar la familia, sobre lo que quieren que la gente vea en su mural. Aquí se crean los diferentes signos que se representarán, se adentra a los intereses y la cosmovisión de los integrantes de la familia respecto de los temas que puede incluir la obra.²

7. El muralista con la información recabada de las interacciones realiza el primer boceto de la obra mural. Esta es considerada como una primera propuesta, que será modificada o aprobada por la familia.

² Las temáticas abordadas en distintos murales de la comunidad se refieren a las tradiciones y actividades de la vida cotidiana que se han desarrollado a través de los años de Poxindeje de Morelos. Se incluyen también temáticas de culturas indígenas, visibilidad de deidades aztecas vinculadas a su identidad, entre las que resaltan Tlaltecuhltli, dios de la tierra, Coyolxauhqui, representante de la luna, Cuatlicue, diosa de la fertilidad, Huitzilopochtli (colibrí zurdo), dios de la guerra, y se observa mayormente a Tláloc, dios del agua, vinculado al significado derivado de la lengua indígena hablada en el municipio, de donde viene el nombre de la comunidad: *poxa*, “subir de nivel”, y *dehe*, “agua”, por tanto, “lugar donde sube el agua”. Este nombre ha sido reconfigurado principalmente por muralistas y habitantes como “Lugar donde brotan los murales”. Algunos otros temas desarrollados en otros espacios intervenidos son la Revolución Mexicana (en imágenes de sus caudillos Emiliano Zapata y Francisco Villa, acompañados con símbolos que representan la lucha de clases, entre los que resaltan breves homenajes al muralismo de Siqueiros, José Clemente Orozco y José González Camarena), pasajes de la Independencia de México (pintados en la muralización completa de la escuela primaria) y temas como el empoderamiento femenino, el cuidado de la naturaleza y los adultos mayores.

8. Tercera plática y presentación de la primera propuesta de boceto, que se muestra a la familia. Se realizan modificaciones, de ser necesarias, y se refuerza el discurso que cuenta el mural.

Figura 12. Presentación de boceto por parte de los muralistas a la madre de familia



Imagen: fotografía propia (2021).

10. Cuarta plática. Presentación del boceto final. Se realizan cambios finales o se aprueba por la familia (si se realizan cambios, regresamos al punto 8).

Figura 13. Presentación con autoridades comunales y revisión del proyecto del mural



Imagen: fotografía propia (2020).

11. Preparación del espacio a intervenir (limpieza del muro, preparación del muro, medidas el muro).

Figura 14. Preparación de la superficie del mural 1 en Poxindeje.



Imagen: fotografía propia (2021).

11. Aplicación de escala del boceto al muro.

12. Trazo del contenido del mural.

Figura 15. Trazado del boceto y primeras pintas.

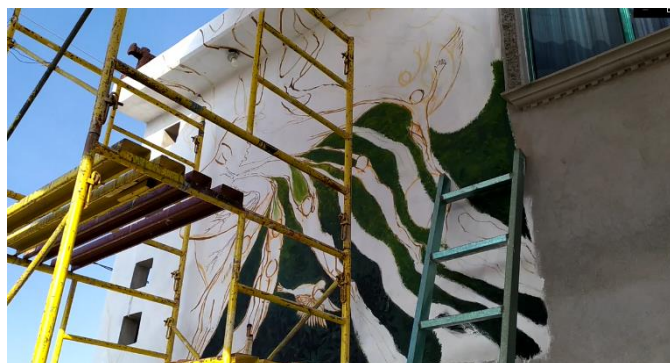


Imagen: fotografía propia (2021).

13. Mezcla de pinturas para obtener los colores deseados.

14. Pintado y forma de los símbolos. Se realizan intervenciones por parte de miembros de la familia con guía de la o el muralista. De igual manera, se establece un horario de trabajo en conjunto con la familia.³

15. Entrega recepción de la obra. Se presenta el mural a los invitados y se explica cada uno de los signos y sus significados. Inauguración y convivencia con alimentos preparados por la familia o los habitantes.

16. Retroalimentación de todos los involucrados: familia, muralistas y habitantes.

Figura 16. Entrega, explicación y recepción del mural de muralistas y familia.



Imagen: fotografía propia (2021).

El proceso de creación del mural se vuelve una fuente de interacciones que permite comprender un punto del porqué de la proliferación del fenómeno muralista en la región, pues el sujeto se sumerge en la experimentación de la creación de arte, la cual se vuelve nueva para él, para quien el arte era específico de algunos sectores o espacios. Sin embargo, adentrarse en la creación de una obra de arte desde el inicio, bajo sus propias ideas, modifica su percepción sobre conceptos que utiliza en su vida cotidiana y que rigen su manera de relacionarse o interactuar de las personas participantes.

³ El proceso del mural puede ser intermitente, pues dependerá de la dinámica de la familia, de los tiempos de los involucrados y de la fluidez de los recursos materiales (pintura, brochas, alimentación). Su duración también dependerá de los acuerdos de los primeros pasos.

El proceso de creación del mural no solo esclarece las formas de actuar de los involucrados y su desempeño, sino que, a partir de él, también se observa un cambio amplio en las diversas formas de interactuar de los involucrados en la creación, permitiendo mayor cercanía de los miembros de la familia con el/la muralista y confianza en las conversaciones. Esto tiene como consecuencia un intercambio de información más profunda a partir de la confianza que se crea en el proceso de creación del mural, interfieren en este camino de creación distintos factores, uno de ellos son los espacios que ocupan los involucrados y la significación de este, pues es un momento de creación artística, que para los muralistas es un espacio de tranquilidad, convivencia, trabajo, respeto, creatividad. Este aprendizaje interviene y modifica percepciones dentro de su vida cotidiana. Uno de los cambios más visibles en quienes se involucran en la creación de un mural, (habitantes, miembros de familia) es la exploración hacia el arte a partir de la experimentación en los distintos temas artísticos que atraviesa el muralismo. Los participantes y creadores del mural profundizan y aprenden sobre formas de dibujar, de pintar, de visualizar la obra de arte, comprenden que está compuesto de diversos signos que quieren contar algo y crean una forma de adaptar el mural a sus vidas cotidianas.

Tras la participación de las personas en la creación del mural, se resignifica el espacio que sus familias habitan, pues le otorgan un mayor valor y peso emocional a los elementos que desarrollan en el mural. Temas como la familia, la naturaleza, la identidad, el lugar de origen o la historia cobran mayor fuerza y significado.

Además, estas modificaciones surgen también de la intervención del espacio público al momento de la creación. El mural, al ser un medio de comunicación, está en contacto con el espectador, que lo mira y observa. El emisor lo crea, lo cuida y lo preserva. Ambos sujetos ocupan el espacio público e interactúan en él, y lo activan para uso de otros.

Como parte del proceso de creación del mural encontramos significaciones que no solo son plasmadas en el boceto y en el mural, sino que también son creadas, modificadas, aplicadas y acordadas por los sujetos que interactúan (miembros de la familia que participan en la pinta, muralistas, habitantes de la comunidad), que crean significaciones que modifican sus formas de actuar y pensar, que van desde pequeñas acciones e ideas hasta cambios de hábitos y pensamiento.

El proceso de creación del mural permitió la reflexión de los muralistas en el sentido de observar el dominio y poder que ejercen los artistas en el transcurso de la creación del mural. Es cierto que el muralista frente al muro es el guía, pues es el artista quien tiene el conocimiento del desarrollo del mural; sin embargo, el muralismo mexicano es un arte que requiere y propicia el trabajo en equipo. David Alfaro Siqueiros (1979) lo menciona en diversos apartados: “la necesidad de un equipo sólido que se mueva en una dinámica constructiva y propositiva”, que en muchas ocasiones solo se contaba con la mirada del artista como eje central de donde partía el arte, sin embargo, en el muralismo la necesidad del equipo se hace presente por la fuerza requerida del trabajo, el proceso de pintado del mural, requiere diversas manos creativas y más si la obra es de gran magnitud. El mismo proceso de creación del mural, sirve para la construcción de conocimiento respecto de la creación misma de la obra mural.

En la construcción del mural comunitario no hay entrada para la centralidad del artista. en el muralismo comunitario la centralidad es de quienes lo crean: los sujetos involucrados, hombres y mujeres que interactúan. Además, el término *comunitario* se desvanecería si solo se dejara al centro (y con mayor fuerza) la presencia del muralista. El proceso ya descrito busca abrir camino a la descentralización del muralista para colocar en el centro a quienes lo crean y a la obra de arte, es decir, el mural.

El entrevistado no. 4, el maestro Humberto Moctezuma Barrera, exdirector de la Escuela Primaria Pensador Mexicano, menciona los cambios que observa en los habitantes a partir de la llegada del muralismo, tanto entre quienes se involucran en el proceso de creación como entre quienes no se suman a estas acciones.

El muralismo ha dejado enseñanza, les ha dejado a las personas mucha enseñanza. Es increíble: antes solamente admiraba a los murales como una parte importante, pero ahora me doy cuenta que en la gente deja esa sensación de aprendizaje, deja esa sensación de sentirse parte de él [...] Yo creo que si hacemos desde un inicio niños diferentes, a futuro vamos a encontrar a ciudadanos diferentes. Esta parte del arte involucra problemas sociales con la naturaleza, problemas familiares y todo, vamos a encontrar todo tipo en esta parte de los murales, pero a la vez es esa parte de despertar la consciencia. Entonces, despertar la consciencia en los niños del cuidado del medio ambiente, del cuidado de ellos mismos, pues van a ser personas más responsables. más respetuosas con la sociedad, con ellos mismos, con la naturaleza principalmente.

El profesor Humberto fue gestor del muralismo en Poxindeje, al ser el primero en comenzar con el proceso de muralización de la escuela primaria *Pensador Mexicano*, el es testigo del impacto del muralismo directamente en niñas y niños, destaca la importancia de este arte para la educación y para la instrucción de temas relevantes para el desarrollo de la sociedad, es decir los coloca como medios de comunicación que comunican el pensamiento de una comunidad y de quien los crea.

Para algunos muralistas el proceso de creación del mural descrito no es válido, pues interfiere en su proceso de creación sin limitantes ni pasos que seguir, sino el sentir del artista. En voz de la muralista boliviana Luz Azturizaga, “le pone una estructura quitando la parte experimental que tiene el arte”; sin embargo, esto es debatible, pues, como lo expone Alfaro Siqueiros (1979) en su amplia experiencia como muralista: “El pintor de nuestro tiempo ha sufrido el impacto de la novedad a toda costa, como base fundamental de la creación

artística, y de esa manera lo único que ha conseguido es alejarse, aunque parezca paradójico, de su propia personalidad al rehuir la influencia de personalidades similares”.

Siqueiros es contundente al exponer el alejamiento del muralista con la moda ante la imposición de su visión en la búsqueda de la novedad. En la creación del muralismo comunitario en Poxindeje y desde la influencia del pensamiento de Siqueiros, se nutre esta misma línea de estructura y aprendizaje sin mirar las novedades o modas artísticas emanadas de contenidos digitales fuera de los contextos comunitarios, a pesar de esto algunos muralistas con nula vinculación con la escuela de muralismo Siqueiros, han pintado murales que se conciben desde la novedad en la comunidad y construyen significaciones distintas.

Es cierto que el muralista tiene la técnica y el conocimiento artístico para la creación del mural, sin embargo, en el muralismo comunitario de Poxindeje el mismo proceso de creación lo excluye de protagonismos y promueve la inclusión de los demás involucrados en un proceso diseñado y en constante construcción para una exploración artística más amplia que combine la experiencia artística del muralista con la experiencia de vida de las personas participantes, además de que parte de una base que se funda en la interacción y se experimenta desde el contacto inicial con quien desea un mural en sus espacios. Necesario es entender que este planteamiento y proceso no es ni representa un elemento rígido, sino todo lo contrario, pues el desarrollo del mural comunitario es un proceso creativo en constante transformación y, por ende, los elementos y personas que lo componen se encuentran en una constante reflexión y transformación.

Son las interacciones experimentadas en el proceso de creación del mural, así como la interacción que tiene el espectador con el mural en el espacio público, lo que permite observar cambios en los sujetos involucrados. Estas

transformaciones pueden ser paulatinas —e incluso no ser percibidas por el sujeto— al desarrollarse dentro de su vida cotidiana; sin embargo, se observan en su forma de adaptar el arte y lo aprehendido en el proceso de creación del mural a su vida cotidiana.

Clasificación de murales

Para desarrollar una clasificación de los murales se utilizó el programa Atlas.ti. Primero se analizaron las entrevistas, de las cuales se desprendió una red de conceptos identificados en la revisión de los registros audiovisuales recolectados en la aplicación de la investigación a través de entrevistas, grabación de imagen y vídeo de los más de veinte murales en Poxindeje. Esta red articula los conceptos de identidad, cultura, muralismo y dinámica de interacción. La red también nos permite observar su articulación y vinculación de los conceptos.

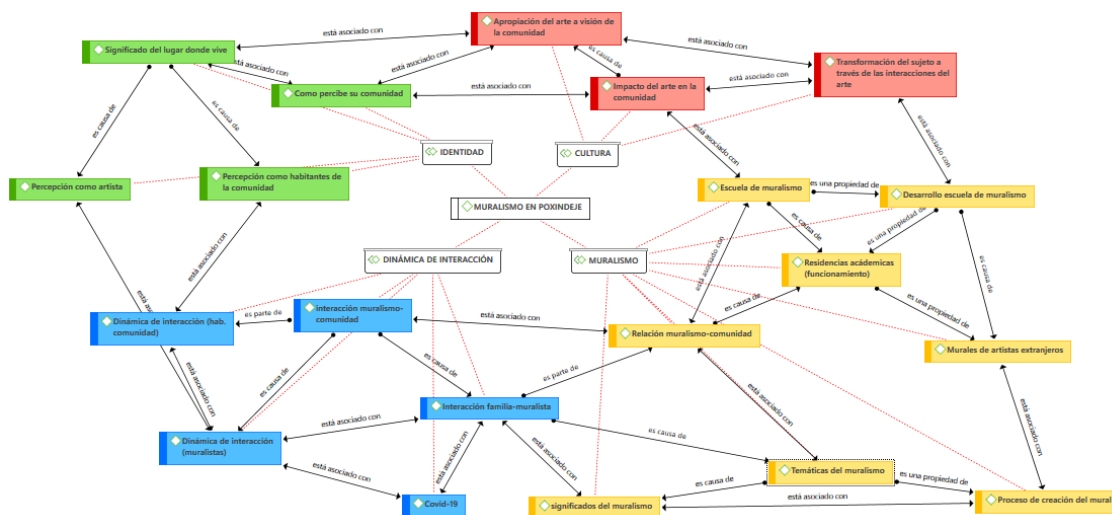
Esto nos permite comprender la importancia de las interacciones entre habitantes de la comunidad y muralistas dentro del proceso de creación del mural como elemento modificador de la cultura e identidad de las personas participantes. Hay una dinámica de flujo entre cada elemento que interviene en el muralismo en Poxindeje. Incluso el final de la pandemia por Covid-19 influyó en el desarrollo de actividades de la escuela de muralismo Siqueiros y por ende del proyecto. Su repercusión tiene que ver principalmente con el detener el proyecto de muralización dentro de la comunidad, detuvo los demás trabajos de los muralistas miembros de la escuela de muralismo Siqueiros y de muralistas independientes de la región.

La red de conceptos mencionada muestra la interacción de cada uno de los cuatro conceptos: identidad, cultura, interacción y muralismo, esta interrelación se crea a partir de la dinámica de interacción que se genera en el uso y creación de arte específicamente el muralismo. La creación del proceso de comunicación que contiene el mural, permite a los participantes intercambiar ideas, pensamientos para acordar y llegar una propuesta que convenza a las partes.

La importancia de las interacciones entre personas participantes en la creación de un mural es el detonante del movimiento y acciones de la red detrás de los conceptos clave ya mencionados.

En Poxindeje hay 44 murales, más 12 murales que están dentro de la escuela primaria *Pensador Mexicano*, suman un total de 56 murales dentro de la comunidad, esta convocatoria de muralistas que pintaron un mural en la comunidad, abrió la puerta a otras comunidades que buscaron proyectos de muralización en sus espacios, expandiendo así el fenómeno de pintar murales en las casas o espacios públicos de comunidades cercanas. También que problemas políticos dentro de la comunidad hizo que la escuela de muralismo Siqueiros emigrará a otras comunidades. A continuación, se hace una presentación de los murales más sobresalientes de la comunidad de Poxindeje, se presentan por ubicación y estos son los que se encuentran en el centro de la comunidad.

Figura 17. Red de conceptos creada con Atlas.ti.



Fuente: elaboración propia.

La red de conceptos, además de aportar el entendimiento del movimiento y cambio del sujeto a través de las interacciones, también aportó en la generación de cuestionarios para las entrevistas posteriores y se articula con el proceso de creación del mural. También ayuda a comprender las significaciones que se crean paulatinamente en el desarrollo del proceso de creación del mural y abre la puerta a la codificación de los murales para su análisis, así como el de temas como la cultura, la identidad y el arte.

Para ello, los diversos murales fueron codificados. Los códigos se analizan desde el método Panofsky, a partir de un análisis iconográfico dentro del *software* Atlas.ti. La clasificación se explica a continuación.

Nivel preiconográfico

En el análisis de los murales en Poxindeje se crearon 36 códigos. Cada código alberga por lo menos un signo presente en cada mural analizado. Los signos son las imágenes, figuras o colores ubicados en cada mural.

El código que alberga más signos es el de identidad indígena: 16 signos. Se observan en los murales como indígenas de la región trabajando, arte popular del ixtle o campesinos agrícolas. El código también se acompaña de figuras de hombres y mujeres con vestimenta y rasgos físicos de la región del Valle del Mezquital.

Le siguen temas de mujeres con 16 signos, Campesinos con 12 signos, vegetación con once, maíz con 10 signos, signos que contengan agua tiene 10, cuidado de la tierra 9 signos, deidades aztecas 7 signos, aves y mamíferos tienen 5 signos respectivamente, educación 2 signos, héroes de la revolución 3 signos e independencia 2 signos. Todos estos signos se visualizan en los murales descritos y se codifican de diversas formas emanadas del proceso de creación del mural. Cada uno tiene su aplicación en el arte, algunos como objetos, todos

como medios de comunicación. En los murales se encuentran técnicas artísticas diversas y el juego de la paleta cromática es experimental y creativa en algunos murales.

Tabla 1. Atlas.ti: grupos de códigos, códigos, enraizamiento/signos.

| Grupos de códigos | | Nombre | Enraizamiento | Densidad | Grupos |
|-------------------|------|------------------------------|---------------|----------|---------------------------------------------|
| ◇ COLORES | (4) | ◇ FUEGO | 1 | 0 | [NATURALEZA] |
| ◇ EDUCACIÓN | (9) | ◇ HEROES DE LA REVOLUCIÓN | 2 | 0 | [EDUCACIÓN] |
| ◇ MUJERES | (5) | ◇ IDENTIDAD INDÍGENA | 16 | 0 | [MUJERES] [NATURALEZA] |
| ◇ NATURALEZA | (12) | ◇ LUCHA DE CLASES | 1 | 0 | [EDUCACIÓN] |
| ◇ RELIGIÓN | (5) | ◇ MADRES | 1 | 0 | [MUJERES] |
| ◇ TIERRA | (9) | ◇ MAÍZ | 10 | 0 | [TIERRA] |
| | | ◇ MAMÍFEROS | 5 | 0 | [NATURALEZA] |
| | | ◇ MANOS | 6 | 0 | [TIERRA] |
| | | ◇ MUERTE | 1 | 0 | [RELIGIÓN] |
| | | ◇ NIÑAS-NIÑOS | 1 | 0 | [MUJERES] |
| | | ◇ RELIGIÓN | 4 | 0 | [RELIGIÓN] |
| | | ◇ REVOLUCIÓN MEXICANA | 1 | 0 | [EDUCACIÓN] |
| | | ◇ SERPIENTES | 1 | 0 | [NATURALEZA] |
| | | ◇ SIGNOS QUE CONTENGAN AG... | 10 | 0 | [NATURALEZA] [TIERRA] |
| | | ◇ SOL | 1 | 0 | [NATURALEZA] |
| | | ◇ TEMAS DE MUJERES | 15 | 0 | [MUJERES] |
| | | ◇ VEGETACIÓN | 11 | 0 | [NATURALEZA] [RELIGIÓN] [TIERRA] |
| | | ◇ VERDE | 3 | 0 | [COLORES] [TIERRA] |
| | | ◇ VERDURAS Y LEGUMBRES | 1 | 0 | [EDUCACIÓN] [MUJERES] [NATURALEZA] [TIERRA] |

Fuente: elaboración propia.

También se clasificaron los colores más utilizados. Entre ellos resaltan azul, café, verde, amarillo y rojo.

Tras la clasificación en códigos de cada mural, se crearon grupos de códigos, los cuales contribuyen a centrarnos en categorías específicas que engloban los diversos signos encontrados en cada mural. Aquí los signos tienen similitudes con otros signos por su relación de significados, pues resaltan otros temas distintos a los códigos y de ahí su división. Se observa un movimiento de los grupos de códigos, esto se refiere al fortalecimiento de los signos cuando se agrupan, esclareciendo más la conceptualización del mural y su significado generalizado para el espectador.

El grupo con más códigos es el de Naturaleza, en el cual encontramos vegetales, árboles, flores, plantas, aves, mamíferos y serpientes, entre otros. Le

siguen tierra y educación, pues engloban signos que se utilizan en varios murales.

En el primer grupo Tierra encontramos signos como cuidado de la tierra, campesinos, maíz, vegetación y agua. En el segundo resaltan las figuras de libros, arte popular de ixtle, deportes y héroes de la Revolución.

Los grupos de Mujeres y Religión destacan por contener temas que contienen figuras de mujeres en distintas actividades, identidad indígena en la mujer, madres, verduras y legumbres. En el grupo siguiente Religión, las deidades aztecas son las que resaltan y se encuentran más comúnmente en los murales, junto con el tema de vegetación. Se suman las imágenes de catolicismo, así como de cielo y muerte, con pocas imágenes estas últimas.

Un último grupo de Colores, contiene los colores más utilizados. Existe una combinación multicromática en cada mural, muchos de los cuales se distinguen por los colores utilizado en distintas combinaciones.

Esta serie de códigos nos permite formar categorías a fin de comprender la serie de imágenes, figuras plasmadas con más frecuencia, sus similitudes y su codificación. Para este fin, el nivel preiconográfico hace su trabajo de identificar, codificar y colocar una mirada descriptiva.

Tabla 2. Atlas.ti: grupos de códigos, códigos, enraizamiento/signos, grupos.

| Grupos de códigos | | Nombre | ▲ Enraizamiento | Densidad | Grupos |
|-------------------|------|---------------------------|-----------------|----------|-------------------------|
| ◊ COLORES | (4) | ◊ AMARILLO | 3 | 0 | [COLORES] |
| ◊ EDUCACIÓN | (9) | ◊ ARTE POPULAR | 4 | 0 | [EDUCACIÓN] |
| ◊ MUJERES | (5) | ◊ AVES | 5 | 0 | [NATURALEZA] |
| ◊ NATURALEZA | (12) | ◊ AZUL | 9 | 0 | [COLORES] |
| ◊ RELIGIÓN | (5) | ◊ CAFÉ | 4 | 0 | [COLORES] |
| ◊ TIERRA | (9) | ◊ CAMPESINOS | 12 | 0 | [TIERRA] |
| | | ◊ CERROS DE LA REGIÓN | 3 | 0 | [NATURALEZA] [TIERRA] |
| | | ◊ CIELO | 2 | 0 | [NATURALEZA] [RELIGIÓN] |
| | | ◊ CONOCIMIENTO | 4 | 0 | [EDUCACIÓN] |
| | | ◊ CUIDADO DE LA TIERRA | 9 | 0 | [TIERRA] |
| | | ◊ CULTURA | 5 | 0 | [EDUCACIÓN] |
| | | ◊ DEIDADES AZTECAS | 7 | 0 | [RELIGIÓN] |
| | | ◊ DEPORTE | 4 | 0 | [EDUCACIÓN] |
| | | ◊ EDUCACIÓN | 2 | 0 | [EDUCACIÓN] |
| | | ◊ FASES LUNARES | 1 | 0 | [NATURALEZA] |
| | | ◊ FUEGO | 1 | 0 | [NATURALEZA] |
| | | ◊ HEROES DE LA REVOLUCIÓN | 2 | 0 | [EDUCACIÓN] |
| | | ◊ IDENTIDAD INDÍGENA | 16 | 0 | [MUJERES] [NATURALEZA] |

Imagen: elaboración propia.

Nivel iconográfico

Las temáticas utilizadas en el mural comunitario revelan una mezcla de ideas y significaciones. Esta diversidad se crea a través de las interacciones entre los involucrados en la creación del mural. Es en las significaciones de los murales que podemos visibilizar la identidad de una comunidad que se identifica con la tierra y su cuidado; es la que provee los alimentos, y de ahí su representación en las verduras y legumbres, que son lo que se siembra en la región y les permite a los habitantes de la región tener trabajo. El trabajo es representado en los campesinos que cultivan la tierra, y este signo aparece de diversas formas, todas vinculadas a la creación de la vida; además, ofrecen sus cultivos a las deidades aztecas para su cuidado y su constante fertilidad. La Iglesia Católica, en su capilla, también significa a la tierra a través de signos de cultivos labrados por campesinos además que coloca estas imágenes al centro, protegida por Dios en ambos lados.

También a través del mural las personas involucradas piden por el agua y su cuidado, pues en los trabajos que lo incluyen, Tláloc, dios de la lluvia, aparece sosteniendo o mojando la milpa, en ríos que también significan conocimiento, fluidez, palabra. El agua es un recurso escaso en el Valle del Mezquital, y por ello cuidado, por ello se encuentra representado en distintos murales, para despertar el cuidado del agua y su relación con el nombre de la comunidad.

El grupo de Naturaleza engloba una serie de signos que contienen los elementos de la naturaleza, plasmados y configurados en distintos murales y a través de signos diferentes. Estos se refieren a las actividades agrícolas de los campesinos y su importancia para la región: hay un orgullo de la siembra plasmado constantemente en figuras de campesinos, mujeres y hombres, labrando la tierra en posiciones que enaltecen la figura del sujeto trabajador.

La naturaleza está representada en la figura de la mujer como Madre Naturaleza. En sus murales las personas participantes en la configuración de su

mural piden por su cuidado y protección. Se coloca al cuidado de la naturaleza como un elemento fuerte de la identidad y cultura de la comunidad, pues está presente en la mayoría de los murales. De aquí que las y los habitantes den y observen su importancia a través de las diversas formas en que la ilustran pictóricamente mediante vegetación característica de la zona.

Los códigos que refieren a la mujer se vinculan con otros grupos como Naturaleza, Cuidado de la Tierra y tiene su cercanía por la conceptualización del signo de naturaleza con la mujer a quien muestran en posiciones que buscan enaltecer su figura y su representación asignada. Se muestra también en las actividades agrícolas, relevante por su papel en la historia de la zona, la mujer en el mural busca visibilidad y reconocimiento de sus actividades cotidianas. Mayormente a la mujer se le muestra como la Madre Naturaleza, la que protege, da, cuida. Cada mural tiene su propia serie de significados y se configura a través de la estructuración del mensaje que quiere comunicar.

Nivel iconológico

A lo largo de su historia, el muralismo se ha nutrido de diversas corrientes y movimientos artísticos. El muralismo comunitario desarrollado en Poxindeje no es la excepción. En él encontramos rasgos propios de diversos estilos. En el análisis del nivel iconológico nos remontamos a los planteamientos históricos del muralismo y los estilos. En el muralismo de Poxindeje hay ecos del mural creado por Siqueiros, ligado a la lucha de los trabajadores. A través de su estilo, el muralista resalta la lucha del campesino y el trabajo de la tierra. Hay murales en Poxindeje que retoman a manera de homenaje la manera de pintar de José Clemente Orozco y utilizan su estilo, además de sus temas revolucionarios, que se observa en el tratamiento de los rostros de las figuras humanas, la manera de resaltar el color de la piel, la composición estética de las figuras y su distribución, la centralidad de los personajes. Hay, además, en estos murales analizados influencia de corrientes artísticas como el cubismo y el surrealismo, que, aunque parezcan ajenas al mural, se adaptan a la temática planteada.

En este nivel, el grupo Naturaleza es uno de los más importantes por estar vinculado a la identidad indígena. Para los habitantes de Poxindeje, este tema es importante y recurrente pues están anclados a la mirada histórica de su diario acontecer y la identidad que se ha establecido en la zona desde hace mucho tiempo, abre la puerta de la memoria para recordar historias de abundancia de todo tipo en la región. Hay un recuerdo que quiere ser comunicado y que el muralismo comunitario ha recopilado esas voces para plasmarlas en murales.

Las figuras, más que enclaustradas en un estilo, son creadas por los habitantes y el muralista a través de la copia del objeto representado. Los murales que contienen personajes de la historia de México (en cualquiera de sus etapas) buscan que estos sean representados de una manera similar a la que puede verse en las obras de los grandes muralistas, sobre todo buscando una exaltación heroica de los personajes y los episodios que se ilustran. Resalta el caso de José María Morelos y Pavón, cuyo nombre que lleva la comunidad, quien aparece en la parte central de dos murales, con las características mencionadas.

Los murales de la región guardan una relación directa con las emociones, pues en ellos se plasman discursos que desean los involucrados en la creación sean visualizados por la comunidad a manera de anuncio. Por ello aparecen plasmadas familias, rostros de personas y actividades cotidianas que muestran su forma de vincularse con el arte y reconocer su historia, la identidad de los habitantes de la zona.

A continuación, se presentan algunos de los murales analizados y codificados. Se acompañan de una breve descripción de sus signos más sobresalientes.

Figura 18. Mural *Identidad Poxindeje*, pintado por muralistas de México y de Argentina.



Fuente: fotografía propia (2021).

Identidad Poxindeje. Fachada del auditorio comunal, hecho con relieves de cemento, en sus elementos resaltan el campesino cosechando el maíz, la mujer educanda a la hija, mujer que deja caer el agua, símbolo de la comunidad, el hombre campesino sosteniendo una antorcha y un machete, se observa la fachada de la iglesia de la comunidad; resaltan los elementos más emblemáticos de la comunidad y que describen su actividad cotidiana como lo es la siembra.

Figura 19. Mural *La tierra es de quien la trabaja* de César Castro, Karla Hernández, Alejandro Alonso y Óscar Pimentel.



Fuente: fotografía propia (2021).

La tierra es de quien la trabaja. Ubicado a un costado de una tienda de abarrotes en la cabecera comunal. Se observan colores verde, azul y café. Hay

relevancia del maíz y su cultivo para la comunidad. Retoma la frase de Emiliano Zapata “La tierra es de quien la trabaja”, en español y traducida al hñähñú, lengua del Valle del Mezquital. A la izquierda hay una niña sosteniendo una muñeca de ixtle; al centro, un joven alza una mazorca de maíz (se retoma el estilo de Siqueiros); a la derecha, un hombre con un sombrero de ixtle hace una pieza de arte popular del mismo material, actividad que se desarrolla en la región. Los tres personajes miran hacia arriba. Por la perspectiva, parecen que están debajo de la posición del espectador.

Varias líneas diagonales rodean a los personajes al centro, cada línea también funciona como división entre uno y otro espacio que esta pintado de un color en específico y dentro de este espacio hay iconos pequeños que significan un nopal, una planta de maíz, en otro espacio está dedicado a los juguetes tradicionales entre ellos un trompo tradicional, un camión, un balero, estos pequeños elementos solo adornan la composición y centralizan la atención del espectador.

Figura 20. Mural *Abriendo las puertas de la percepción, una multitud de manos y corazón* (2018), pintado por Venantius Pinto (la India).



Fuente: fotografía propia (2021).

Abriendo las puertas de la percepción, una multitud de manos y corazón. Ubicado en la calle principal de la cabecera municipal, cuenta con elementos surrealistas y utiliza el color azul y blanco para crear formas parecidos al cielo donde se crean distintas figuras que toman forma en elementos o personas en específicos entre los que resaltan azules, verdes, blancos y amarillos. Sobresalen signos de manos sin cuerpos, encontradas con otras, y resaltan varios ojos dispersos en el mural, una caricatura del autor, así como dos textos: el nombre del autor y una cita de Sor Juan Inés de la Cruz, cuya imagen también aparece (debajo de la cita). Hay una serie de rostros ocultos a lo largo del mural.

Figuras 21 y 22. Sin título (2021). Pintado por muralistas de la E.M.S.



Fuente: fotografías propias (2021).

Mural sin título. Ubicado en la barda trasera de la Casa del Adulto Mayor, el mural se puede dividir en tres partes: izquierda, central y derecha. Esta última juega con el cubismo. Al centro del mural, unos libros con cerrojo significan una puerta; del orificio del cerrojo emana Quetzalcóatl, quien se rodea de nubes negras; abajo, al fondo, un mar azul con montañas.

En la parte central aparece el rostro de una mujer adulta mayor, con el cabello blanco y un rebozo con bordado de la región; hay un colibrí posado en su cabeza (elemento que reaparece en varios murales de la zona, por su significado para la comunidad, referente a la fertilidad, al conocimiento, a la libertad). Detrás de ella, unas flores blancas; abajo, nopales (los cuales también se encuentran en muchos murales y los encontramos en la vegetación de la zona).

A la izquierda encontramos varios elementos. En la parte de abajo resaltan juguetes de madera, un órgano (que es característico en el Valle del Mezquital) y un águila montada por un joven con los brazos extendidos en señal de libertad. En sus garras, el águila sostiene un libro; al fondo se aprecia una especie de espiral. Arriba a la izquierda, un colibrí.

El mural se acompaña de diversas figuras de colores que refuerzan la mezcla de los signos para generar una composición estética, a pesar de su saturación.

Figura 23. Mural *José María Morelos y Pavón* (2021), de Jesús Rodríguez Arévalo.



Fuente: fotografía propia (2021).

José María Morelos y Pavón. La Escuela de Muralismo Siqueiros produjo una serie de murales móviles, cuya función es que pudieran exponerse en diversos espacios como obras de caballete. Este es un mural privado que representa a José María Morelos y Pavón, caudillo de la Independencia de México, y cuyo nombre lleva la comunidad. Los colores que sobresalen son los rojos y naranjas. Morelos posa sobre un caballo. Con su mano derecha sostiene una antorcha que se funde con el fondo, que significa el fuego.

Figura 24. Mural *Crear* (2021). Muralista no identificado.



Fuente: fotografía propia (2021).

Crear. Mural privado, ubicado en una casa de la comunidad. Al centro sobresale la palabra “Crear”. Detrás de esta, el signo de un maguey característico de la zona, relacionado con el pulque. A la derecha, la imagen de un hombre, con un sombrero de ixtle, que sostiene un encendedor: es el abuelo de la familia. A la izquierda, la imagen de una mujer que viste una bata roja con una blusa rosa y hace tortillas de maíz sobre una máquina; es miembro de la familia. El mural ocupa la zona de reuniones públicas o privadas de las familias que habitan el espacio.

Figura 25. Mural *Revolución, Poxindeje* (2021). De “Chucho” y Gabriel.



Fuente: fotografía propia (2021).

Revolución, Poxindeje. Mural privado, en entrada de casa y visible desde la calle principal. Se divide en dos partes y contiene elementos comunes a otros murales: agua, órganos, bisnagas, cactus, maíz, un río y trazos de colores que forman figuras de diversos significados. Consta de dos murales que se unen a través de la mezcla de colores, haciendo armónica su combinación. Del lado izquierdo, el rostro de Morelos se compone de figuras de colores, con un estilo surrealista, y mezclando varias técnicas artísticas. Al centro en entrelazado de líneas curvas, rectas, varias figuras forman en su conjunto una línea curva que lleva hasta lo que parece ser una montaña de noche, dentro de esta línea curva hay figuras de personas con sombrero significando soldados de la

independencia y la revolución, también al final llegando a la montaña las líneas se convierten en libros abiertos hasta terminarse la línea.

En el mural encontramos de distintas formas diversas figuras, entre ellas libros, soldados revolucionarios y mujeres. Abajo, al centro, aparece un águila devorando una serpiente, símbolo de la bandera mexicana. Arriba, espirales amarillas que simbolizan el sol. En medio, una mariposa que en cada parte de sus alas tiene paisajes de la comunidad y sirve para la transición de color y al otro mural, que se centra en la naturaleza. En este resalta un largo río que abraza una burbuja que contiene vegetación de la región (biznagas, órganos) los cuales están bajo un cielo estrellado y nocturno. En otra parte del ala de la mariposa tiene representado una vasija con fuego detrás; arriba, un dibujo de un niño (integrante de la familia) sobre la figura de una hoja, y a su lado tres pinceles en cuyos mangos tienen el símbolo de las banderas de México y Colombia unidas en un solo lienzo, esto con referencia a que los muralistas creadores de los murales en conjunto con la familia, uno es mexicano y otro colombiano.

Figura 26. Mural Vida (2017). Muralista: Zhens.



Fuente: fotografía propia (2021).

Vida. Mural elaborado con aerosol, ubicado en la pared de entrada a la biblioteca pública de la comunidad. Este espacio público es utilizado para reuniones y entrevistas. En el centro del mural se puede ver una mujer que representa a las mujeres del Valle del Mezquital. En su mano tiene un jarrito característico de la zona y está rodeada y dentro de agua, una vinculación directa con el nombre de Poxindeje, significa “lugar donde brota el agua”. El motivo del agua se repite constantemente en varios murales, representado de distintas formas. Encontramos colores azules, café, amarillo, blanco y negro.

Figura 27. Mural *Tláloc* (2017). Muralista no identificado



Fuente: fotografía propia (2021).

Tláloc. Mural del dios azteca Tláloc, adornado en los costados con hojas verdes y gotas de agua color azul; de algunas ramas brotan formas de hongos. La figura del dios se ha pintado en varios murales, por su significado respecto a la importancia del agua, su cuidado en la región por su escasez y el nombre de la comunidad (relacionado con el agua).

Figura 28. Mural de nombre no identificado (2016), creado por muralistas de la E.M.S.



Fuente: fotografía propia (2021).

Nombre no identificado. Este mural ocupa una barda de las oficinas comunales. Para su elaboración se utilizaron las técnicas de mosaico y relieve. Se observa al centro la figura del dios Tláloc, con partes de su cuerpo divididas. Detrás de él, tentáculos de agua hechos de mosaico azul. De lado izquierdo sobresalen cuatro mazorcas de maíz que nacen del agua central. Del lado derecho, aparecen tres órganos y dos bisnagas, en la esquina inferior, también en mosaico. Arriba de Tláloc están, en relieve, las fases lunares, simbólicas para la lectura de la lluvia y los tiempos de la siembra.

Figura 29. Mural *El Centauro del Norte* (2019). Muralista: Puma (Argentina).



Fuente: fotografía propia (2021).

El Centauro del Norte. Ubicado a un costado de las oficinas comunales de la cabecera comunitaria, presenta al centro (y en grande) el rostro de Francisco

Villa, caudillo de la Revolución Mexicana. Detrás de él se forman figuras de caballos, en relación con el uso y gusto por los caballos del héroe. Del lado derecho se ven una mujer y un niño, cuyo significado es la cercanía que tuvo Villa con niños y mujeres. En grises, dos signos: uno de la hoz con el martillo cruzado, símbolo del comunismo soviético, y el otro incorpora dos herramientas del campo cruzadas.

Figura 30. Mural *Pensador Mexicano* (2016). Muralistas de la E.M.S.



Fuente: fotografía propia (2021).

Pensador Mexicano. Situado en la Escuela Primaria Pensador Mexicano, en la cabecera de la comunidad. Las letras de la escuela están hechas en relieve. Del lado derecho (y en grande), el rostro en blanco y negro de José Joaquín Fernández de Lizardi. La fachada de la escuela está pintada de color amarillo con mezclas naranjas, sobre las que resaltan figuras de colibríes y mariposas. Abajo, unos pergaminos abiertos con letras. La escuela, en su patio interior, está llena de murales con episodios de la historia de México, que se utilizan para dar clase.

Figura 31. Mural *Mujer en lucha* (2017). Muralista: Janet Calderón Becerra (México).



Fuente: fotografía propia (2021).

Mujer en lucha. Mural hecho con la técnica del mosaico. Destaca una mujer embarazada, con el cabello largo, en cuyo cuello lleva amarrado un paliacate rojo. Tiene los brazos en acción: en la mano derecha, alzada, sostiene un libro, mientras con la izquierda empuña una pluma de colores. Arriba se aprecia una luna que encierra dos figuras: una niña y un niño. A la derecha, una mano que sostiene una vara, en la que se posa un colibrí. Abajo, la serpiente emplumada Quetzalcóatl y sobre ella el cuerpo desmembrado de Coyolxauhqui, diosa de la luna. Del lado derecho hay un alebrije de varios colores que enrolla su cola, la cual está adornada con trozos de espejo, formando la cola del alebrije en forma de espiral.

Figura 32. Mural dentro de la capilla de la comunidad (sin registro), sin nombre.



Fuente: fotografía propia (2021).

Sin nombre. En las partes superior e inferior encontramos figuras religiosas, propias del catolicismo. Como símbolo de protección, al centro, aparece un paisaje de Poxindeje que tiene figuras de hombres y mujeres de la comunidad, campesinos y campesinas, sembrando maíz. En la parte inferior izquierda hay un maguey. Al fondo, la capilla de la comunidad y el cerro de Los Frailes, que identifica a la zona del Valle del Mezquital.

Figura 33. Mural: escudo de Poxindeje (2016). Muralista: Pedro Clara A.



Fuente: fotografía propia (2021).

Escudo de Poxindeje. Está ubicado en una de las paredes de las oficinas comunales. El escudo que contiene los signos que describen a la comunidad, así como el significado de la comunidad. En él se lee “Poxindeje de Morelos. Poxa: subida de nivel. Dehe: Agua. Lugar donde sube el agua”. Hay cuatro círculos situados uno en cada esquina del mural, dentro de ellos están cuatro siluetas que representan los deportes más sobresalientes de la comunidad: ciclismo, atletismo, basquetbol y voleibol. Al centro, los signos de la comunidad: el maíz, significado de lo que se siembra en la región, y el agua, brotando al centro, encima del chorro un cántaro que sostiene una silueta de una mujer con rebozo azul.

Figura 34. Mural *Historia y vida de Poxindeje*. De Jesús Rodríguez Arévalo (México).



Fuente: fotografía propia (2021).

Historia y vida de Poxindeje. Mural que ocupa la fachada de las oficinas comunales. Cuenta la historia de Poxindeje, extraída mediante entrevistas a cronistas y habitantes de la comunidad. En el mural destacan figuras de hombres y mujeres en distintas actividades: en el trabajo de la tierra, el proceso de extracción del ixtle y el trabajo de elaboración de los productos con este material. Hay figuras de mujeres y hombres en el traslado de víveres, mujeres que cuidan a niños, el rostro del pregonero, entre otras, así como manos sosteniendo pinceles, libros o letras. Las figuras visten de blanco, representación de la vestimenta indígena; no se distinguen rostros, pero sí tonos de piel. Al centro está el escudo de la Escuela de Muralismo Siqueiros. Es un mural muy colorido. La obra tiene un lugar importante en el centro de la cabecera. Es de los murales más cuidados y mejor preservados.

Figura 35. Mural *Tláloc* (2017). Muralistas de la E.M.S.



Fuente: fotografía propia (2021).

Tláloc. Mural ubicado en la llave de agua del Jardín Central. Es un mural pequeño, pero resalta por el espacio que utiliza, pintado en la base que tiene la llave de agua. Está pintado en sus cuatro lados de la base de la llave. De frente, en el lugar de la llave, está el rostro de Tláloc, dios azteca que ha aparecido en varios murales. En los otros lados vemos una planta de colores que parece ser de maíz, con fondo azul. La obra está desgastada por el uso cotidiano.

Figura 36. Mural sin dato de nombre ni autor (2017).



Fuente: fotografía propia (2021).

Sin nombre. Está ubicado en la pared de la Casa del Adulto Mayor. Encontramos en él colores azules y verdes, en diversas tonalidades. Su forma es la de una espiral continua. Entre sus figuras hay iconos que se dibujan a detalle, entre ellos una figura de una mujer envuelta en un rebozo que deja que un colibrí con alas verdes vuele en su mano. En la parte de abajo, el color azul se convierte en un río largo y el verde se convierte en hojas de diversas formas. La ventana de la Casa del Adulto Mayor forma parte de la composición, pues alrededor de ella hay figuras cúbicas. Algunos elementos se conectan con los del mural a su derecha. Todo el mural remite a la atmósfera de la noche. Un cielo estrellado se observa en el costado superior izquierdo.

El mural comunitario desarrollado en Poxindeje es muestra de las diversas interacciones que se dan entre habitantes y muralistas. Se experimenta la creación de la obra de arte y las personas participantes de la comunidad y artistas se apropian de su proceso para significar y comunicar a través de las imágenes, en esta codificación de mensajes se desarrollan diversas interacciones que ayudan a comprender la cosmovisión de las personas de la región, misma que nos narra diversos temas que les son de interés a partir de la vida cotidiana que mantienen, estas temáticas son planteadas en la forma de mirar su entorno y apropiarse del espacio público. El muralismo ha modificado la vida de quienes lo han practicado en la comunidad y ha abierto la puerta de la expresión para comunicar desde las voces de los habitantes lo que ellos quieran decir en sus muros, esto a través de mensajes codificados pictóricamente y con el uso de signos para la decodificación del mensaje visual. El muralismo visto en las calles propició que cada vez más personas buscaran la realización de un mural en sus hogares.

El muralismo comunica, se erige como forma de comunicación con un proceso que atraviesa disciplinas artísticas y educativas para representar visualmente temas como la identidad, la cultura y la naturaleza de quienes crean los murales de manera comunitaria. El fenómeno se ha ido expandiendo a otras comunidades cercanas, esta expansión también permite observar la variedad de

temas planteados en una y otra comunidad a partir de la experimentación del proceso de creación del mural a través del muralismo comunitario.

Ahora es necesario desarrollar el método Panofsky específicamente en dos murales, de una manera más específica y poniendo en práctica la codificación alcanzada en Atlas.ti y aporta al análisis expuesto.

Análisis de murales en Poxindeje

Para el desarrollo de la presente investigación se realizó un registro audiovisual y visual de cada mural encontrado en Poxindeje sumando un total de 56 murales, se realizó un registro de los murales más relevantes realizados en otros municipios aledaños de Francisco I Madero, Actopan, Mixquiahuala y comunidades de San Salvador como Ignacio Zaragoza y Santa María Amajac donde se ha expandido la práctica de muralismo comunitario y que pintan miembros de la escuela de muralismo Siqueiros, pues el fenómeno del muralismo comunitario desarrollado en la región ha tenido aceptación entre sus habitantes, quienes se han ido apropiando de él en espacios privados y públicos. A través de la actividad de la realización de murales comunican sus distintas cosmovisiones individuales y comunitarias, crean un discurso a través de signos pictóricos para representar elementos importantes para la familia o la comunidad.

Se desarrolla un estudio y análisis de dos murales importantes dentro de la región y que tienen interés por su forma de producción, y desarrollados en el transcurso de la investigación, permite abordar sus formas de creación, así como observar los distintos significados creados en sus imágenes para su análisis desde de iconología. El análisis de estos murales parte del modelo iconográfico de Panofsky y se complementa con conceptos de arte abordados, mural, muralismo, lenguaje, audiovisual, interacción, entre otros.

Este modelo nos permite observar al mural desde distintas perspectivas, necesarias para el entendimiento de su contenido. Así profundizamos en el proceso de creación del mural desde su concepción hasta su exhibición y apropiación del espacio público, así como en las diversas interacciones que se desarrollan en el proceso mencionado entre las personas involucradas.

Para ello, se seleccionaron dos murales que fueron creados y concebidos en momentos y condiciones distintos; en la participación de los habitantes también hubo diferencias. El primer mural es privado, hecho para una familia de Poxindeje; el segundo fue creado con la participación de madres y padres de familia de un preescolar, mediante la técnica de mosaico en su totalidad. Estos dos murales fueron desarrollados por habitantes de la comunidad y muralistas que visitaron o son parte de la Escuela de Muralismo Siqueiros. A continuación, se detalla el análisis de los signos y la manera en que estos incorporan elementos que se representan en otros murales, como símbolo de cohesión entre el mural y la población. Es necesario resaltar lo que en distintas entrevistas con habitantes y muralistas se reveló: que los murales son un medio de comunicación para transmitir ideas que puedan representar un aporte al desarrollo de su entorno.

Este análisis nos permitirá describir los murales expuestos y plantear caminos de significaciones que se entrelazan con la construcción de identidades para los habitantes, tanto para quienes están involucrados con el fenómeno social como para quienes no participan.

El método iconográfico nos permitirá reconocer los elementos utilizados en los distintos murales de la región y cómo esta simbología se conecta con las interacciones experimentadas entre muralistas, familias y mural para adquirir conocimiento a través de los iconos usados en este.

Los discursos iconográficos colocados en los murales son intersubjetivados, subjetivados por el sujeto expectante. Esto permite hacer una interpretación de las imágenes y de sus rasgos semánticos, así como segmentar las significaciones y observar similitudes en las temáticas de distintos murales de la región. También es necesario observar que la interacción social de habitantes involucrados y no involucrados modifica la percepción de su identidad según se adopte o no el arte mural en su vida cotidiana.

El muralismo desarrollado en la zona del Valle del Mezquital funciona como medio de comunicación o como instrumento. En ambos casos, se trata un objeto dinámico que interactúa con el sujeto. Dicho esto, algunas obras que surgen en comunidad carecen de técnicas o métodos artísticos bien aplicados. Son murales creados bajo conceptos diversos, como el trabajo en comunidad y la experimentación del arte en manos propias. Su resultado son murales poco atractivos visualmente o con elementos que confunden la construcción simbólica del espectador, lo que desemboca en desinterés por parte de este. Sin embargo, la construcción artística estuvo presente en su elaboración, pues se llevó a cabo el proceso de creación del mural y se significó cada elemento plasmado respecto del propósito de la obra.

En el muralismo comunitario, son varios los propósitos de la obra. Estos se generan entre quienes solicitan el mural, que se construye en conjunto con quien tiene el conocimiento artístico que permite articular el discurso de signos pictóricos. El muralista se convierte en un guía y facilitador de la información y la experiencia. Algunos de los propósitos referidos, recabados a través de entrevistas son: hablar de algún acontecimiento importante de la familia a la que se pertenece, reconocer la trayectoria de alguna persona en específico, hablar de temas que son relevantes para quien solicita la creación, otros esbozan acontecimientos o personajes históricos nacionales o regionales y recientemente algunos que comunican el cuidado del agua, de la tierra, el cuidado y la preservación de la naturaleza, la identidad de los habitantes del Valle del Mezquital y la cultura hñähñú.

Cada habitante que ha tenido participación o contacto en la creación de un mural identifica varios puntos de su construcción y resaltan dos:

1. Cada mural cuenta, habla o explica, es decir, tiene un discurso comunicativo.
2. En todos los murales hay también una dimensión estética, que consiste en experimentar lo bello en casa, que es compartido con la comunidad.

El mural es una obra de arte que, en Poxindeje, se crea de manera comunitaria y cuando se aprecia deberá contemplarse estos dos puntos, el discurso comunicativo y el contenido estético y artístico. También debe procurarse, cuidarse y difundirse, pues representa un patrimonio de la comunidad y esto no se asume por parte de los habitantes ni de las autoridades. En ocasiones, el mismo muralista abandona el cuidado de la obra, la cual se convierte en una obra más, concluida y entregada.

Anteriormente se desarrolló el análisis de los diversos murales creados en la comunidad de Poxindeje, a continuación, se desarrolla el análisis más a detalle de dos de los murales creados por personas de la comunidad y muralistas locales, nacionales, extranjeros (muchos de ellos formados en la Escuela de Muralismo Siqueiros, que fueron surgiendo con el desarrollo del muralismo comunitario dentro de la comunidad y que expandieron su trabajo hacia otros municipios antes mencionados), este análisis se realiza desde el método Panofsky en sus tres niveles; de igual manera se ilustra en fotografías y se cuenta con un registro audiovisual de estos murales, se suma al estudio el uso de Atlas.ti para una mayor indagación y observación.

MURAL 1: “La madre naturaleza”

Creado por la familia Hernández Avilez, integrada por Silvia Avilez quien es madre de la familia, Juan Hernández es padre de la familia, una hija y dos hijos, que no compartieron su nombre.

En cuanto a la madre de familia, su ocupación de las funciones de casa, así como el cuidado y alimentación de los animales de la familia, pues cuentan con borregos, gallinas.

Muralista: Luz Azturizaga, muralista boliviana que realizó una estancia académica en la Escuela de Muralismo Siqueiros.

Técnica: Pintura acrílica.

Figura 37. Preparación de la superficie del mural 1 en Poxindeje.



Fuente: fotografía propia (2021).

En este mural se puede reconocer cada paso del proceso de creación ya descrito. La vinculación de la familia con el muralista dio origen de una importante sinergia y a lazos de amistad entre ellos. El mural fue concluido en cuatro semanas, desde las primeras interacciones hasta la entrega. La familia participó

en distintas etapas de la pinta del mural mezclando de colores, lavando materiales y trazando puliendo figuras; ofreció alimentos en todo momento a la muralista y a quienes participábamos en la creación del mural por parte de la Escuela. Esto permitió tener interacciones más nutridas en los horarios de los alimentos: desayunos, comidas e incluso algunas cenas. La familia adaptó un techado para la protección de la muralista. La descripción de estos elementos, que son parte de la interacción, es relevante para la observación de la iconografía desarrollada enseguida, pues estas interacciones también construyen el contenido del mural.

Figura 38. Desarrollo del mural 1, *Familia*, en la primera semana.



Fuente: fotografía propia (2021).

Nivel preiconográfico

Lo que constituye este nivel en el mural 1 es la centralidad del espacio que ocupa la figura del perfil de un rostro femenino ligeramente inclinado hacia arriba, el color del cual esta pintada es café, tiene los ojos cerrados, los labios pintados de color rojo y la boca abierta, de la cual emanan tres líneas de colores, una azul, una verde, una amarilla. El perfil de la mujer se extiende con una larga cabellera de color verde y café que se define con largas líneas de distintos tamaños, arriba,

sobre la cabeza están pintados flores Maravilla de colores amarillo, rojo, naranja, morado, rosa, y una granada roja, detrás de estas, largas líneas color café que describen las ramas del árbol de mezquite al centro, estas mismas flores aparecen en la parte inferior izquierda. En el perfil de la mujer sobresaltan líneas delgadas y anchas que se entremezclan con el color del perfil femenino. Al centro abajo, dibujada la figura de un colibrí de color rojo con negro que aletea su vuelo.

De lado izquierdo del mural destaca el color azul en el fondo, entremezclado al centro con las tres líneas intermitentes de color azul, café y amarillo. De este mismo lado en la parte inferior hay un trazo que en conjunto genera un pequeño árbol de mezquite a su lado flores “maravillas”, típicas de la región, las cuales son rondadas por una mariposa monarca que vuela encima de ellas. En la parte superior izquierda se encuentran las hojas verdes bien definidas que en conjunto muestran un árbol de mezquite amplio y frondoso, debajo de la imagen del árbol se observa un ave pintada en tonos rojos y negros, es un ave característica de la región.

De lado derecho del mural al centro se visibiliza una figura humana que tiene alas color rojo y amarillo en el brazo derecho, en la parte superior seguimos observando hojas de mequite bien delineadas de distintos tamaños. Se mira la figura de una ardilla de color grisáceo, también un animal que se puede encontrar en la zona. En la parte inferior derecha las mismas líneas color café y azules atraviesan para perderse en los límites del mural.

Nivel iconográfico

En este nivel se consideran las distintas interpretaciones del mural. Al centro, el perfil de la mujer representa la madre naturaleza, la que da vida y permite que siga expandiéndose a través de los signos que utiliza. En una de sus mejillas se observan diversas líneas que simbolizan venas que se van mezclando entre sí para convertirse en raíces y cabellera de la mujer, esto se entrelaza con líneas azules que significan los ríos que alimentan la naturaleza y al árbol, se mezclan

para convertirse en raíces en la parte inferior, las cuales tienen siluetas de figuras humanas color café, cada figura humana representa a cada miembro de la familia Hernández Avilez.

En la parte central superior, el rostro de la Madre Naturaleza este coronado por flores maravilla de colores ya mencionados, el perfil de la mujer es protegido por la sombra del árbol de mezquite detrás de ella, un árbol que se observa frondoso y bien delineado en sus hojas.

El tema de la composición que observamos es la Madre Naturaleza, representada en el perfil de la mujer al centro, que además ella y la imagen detrás del árbol de mezquite son las que ocupan mayor espacio y significado dentro del mural, creando así el signo de la madre naturaleza la cual es alimentada por ríos de agua a través de sus raíces. La mujer sopla y el viento generado baña el ambiente, de su boca salen tres corrientes de aire que se entretajan con la fisonomía del muro intervenido que contiene cinco espacios en forma de cuadrado abiertos y se utilizan para el paso del aire, este elemento del muro se ocupó en la conceptualización y manejo de los signos en el mural pues se fusiona con el signo del soplar del viento y la naturaleza.

De lado izquierdo del mural, encontramos las flores maravilla típicas de la región y se encuentran sobre la maleza, representan la juventud de la señora Avilez y el señor Hernández, pues para ellos son características de su tierra y fáciles de encontrar en primavera por sus colores llamativos. El mezquite en la parte inferior izquierda refuerza el signo de importancia que tiene este árbol para el Valle del mezquital, toma como referencia este tipo de árbol para la construcción del nombre de la zona y es característico no solo de San Salvador, sino de los municipios que comprende el valle.

En el lado derecho del mural al centro, se visualiza una figura humana más definida, en su mano izquierda tiene un ala color rojo y amarillo, mientras que su

brazo derecho se sostiene y se mezcla con la raíz color café que conecta al perfil de la madre naturaleza y con el frondoso árbol de mezquite. Esta figura humana representa al miembro más pequeño de la familia Hernández Avilez, Jorge, un niño de diez años y quien participó en la pinta del mural, específicamente en el pintar la figura que lo representa.

En el contenido del mural encontramos aves las cuales para el muralismo están asociadas al símbolo de la libertad. Hay dos petirrojos, aves que se aparecen en la zona y son de la preferencia de la señora Avilez; se suma a ellos un colibrí con las alas abiertas, entre cuyos colores sobresale el rojo, que en las interacciones entre madre y muralista se hablaba del significado del ave para ellas vinculado al color que simboliza la libertad y el conocimiento.

Los diversos signos del mural generan un discurso funcional en su entendimiento en conjunto. Esta es una característica del muralismo, el cual, a través de la codificación, del mural comunica de diversas formas y realza un elemento dentro de la composición, en el caso de este mural analizado es el rostro de la Madre Naturaleza, que distribuye todos los signos a su alrededor y al mismo tiempo los conecta en un conjunto. La mujer que representa a la madre naturaleza en sus cabellos que se entrelazan con las raíces con siluetas humanas las cuales representan a cada miembro de la familia. También retoman el significado de la silueta de Venus de la pintura de Botticelli *el nacimiento de Venus*, se suma lo surgido en las interacciones y en voz de la madre, quien deseaba “ser pintada al natural, como una musa”.

Figura 39. Mural 1, *Familia*. Concluido.



Fuente: fotografía propia (2021).

Destaca el trazo meticuloso de las hojas en diversas zonas del mural, para distinguir la importancia que tiene el árbol de mezquite en la construcción de significados. Al estar al centro del mural ocupa los primeros lugares de visibilidad para el espectador, el árbol se constituye como un elemento de vida para el Valle del Mezquital y por lo tanto de gran importancia para sus habitantes, de igual manera que el padre específico que tendría que ser un elemento que estuviera en el mural.

Nivel iconológico

En este nivel se revela la interpretación de los signos utilizados dentro del mural. La mujer al centro representa a la Madre Naturaleza. Para la familia es importante el tema pues sus miembros han experimentado los cambios de su entorno y lo identifican en la cantidad de mezquites que antes existían, comparada con los que ahora hay. Por ello, la mujer también se convierte en un árbol de mezquite que se enraíza mediante cinco raíces, cada una de las cuales representa a un miembro de la familia: papá, mamá, hija, hijo mayor, hijo menor, este último con un ala en la mano derecha, la cual, para la jefa y el jefe de familia, porta las ideas de libertad y crecimiento.

“Los valores son importantes en la formación de los hijos”, “la familia siempre fortalece”, son las voces de padre y madre y surgieron en las interacciones, la muralista retomó las palabras de la familia y las significó en las imágenes de raíz, otorgándoles un significado de fortaleza, la importancia de la familia en la formación de cada miembro. En el caso de la significación de la imagen, son las raíces las que alimentan el árbol de mezquite. Reconocen la importancia que tiene el árbol para los habitantes y las historias que estos evocan en las personas; Por ello están representados sus miembros en las raíces, que alimentan al árbol; el significado de esto es que siempre existe la familia, como la larga durabilidad de los mezquites.

Las flores representan la vegetación de la zona. Dichas flores adornan las calles de manera involuntaria y son características de la región. Para la familia, se vinculan a historias personales del padre y la madre, de cuando eran jóvenes y estas flores abundaban en las calles. El mezquite aparece dos veces: al centro, en forma también de rostro de mujer (que representa a la Madre Naturaleza), y en la parte inferior izquierda, en segundo plano, dentro de un campo de mezquites, donde se asoma otro mezquite más. La mariposa simboliza la transición, el cambio: la naturaleza cambia, la familia cambia, evoluciona. El colibrí que aletea es signo de libertad, de belleza. La diversidad de la naturaleza la encontramos en las flores, en los frutos dibujados en distintas partes del mural, como la granada, que es un árbol de fruto que las familias acostumbran a tener en casa.

Dos petirrojos alzan el vuelo hacia el aire que atraviesa los cuadros del muro mezclados con el viento que desprende la Madre Naturaleza. El mural incita, a través de su discurso, al cuidado de la naturaleza, describe vegetación de la zona y la pone al centro de la identidad de la comunidad, junto con la reflexión a su cuidado y a la pertenencia de la zona. Esta vegetación también se observa en las vías públicas y en los jardines de las casas. Es un elemento presente en distintos murales de la comunidad.

Así como en este, en los diversos murales de Poxindeje aparecen elementos representativos de la comunidad, que también tienen un significado que genera identidad de pertenencia entre los sujetos involucrados. Estos están vinculados a las historias de vida de los habitantes, la historia de la región y su visión sobre los acontecimientos experimentados. Hay una pertenencia al espacio público que habitan y comparten, esta se refleja en elementos que plasman en los murales donde describen su región o elementos característicos de la zona que son transformados en signos pictóricos para su representación y decodificación, aquí algunos:

- El agua (que además da nombre a la comunidad).
- La amplia variedad de vegetación de la zona, integrada por árboles,

Presentación del boceto del mural; significados del mural

- Se muestra la transcripción de la interacción sostenida entre la madre de la familia y la muralista Luz Azturizaga al momento de la bisnagas, órganos, cactus, palmeras, flores, verduras, legumbres y magueyes.
- El cuidado de la tierra, así como los diversos usos que se le da a esta en la comunidad, principalmente a través de la siembra, la cosecha y su cuidado y son evidencia de las diversas formas de mirarse dentro de la comunidad y entre comunidades.

La presentación del boceto del mural, este primer bosquejo surgió a partir de las anteriores dos interacciones, una con el padre de familia, otra con la madre de familia y su hijo menor de edad, en estas dos reuniones se charló sobre los elementos que quisieran estuvieran en el mural, que cosas son importantes para ellos se muestren.

Luz Azturizaga se encuentra sentada en la silla del comedor de la casa, a su derecha se encuentra la madre de familia a quien le presentará el boceto, no

esta el esposo por temas de trabajo, los hijos por temas de escuela, es a ella a quien se le presenta y autorizará el boceto o hará los cambios que ella crea necesarios. Luz le muestra un dibujo hecho sobre una hoja larga de papel blanco y comienza a explicar cada uno de los signos utilizados, así como sus significados.

Luz Azturizaga es una artista plástica boliviana, llegó a la escuela de muralismo Siqueiros para el desarrollo de una estancia académica que duraría 4 meses y se extendió por más de un año, en este tiempo que permaneció en México participó con el muralista Jesús Rodríguez Arévalo, la muralista Janet Becerra, también pintó y participó con estudiantes de la escuela de muralismo y pintó murales en distintos encuentros de muralistas fuera del estado de Hidalgo, ella desarrollo este mural desde el primer contacto con la familia y convivió con ellos durante la creación del mural desde las ocho la mañana hasta las seis de la tarde, en palabras de ella, se formó un lazo más profundo con la familia y la forma de pintar es distinta a la acostumbrada desde la aplicación de su técnica.

Muralista Luz Azturizaga:⁴

El boceto que será para el mural es de cinco por tres metros. Su esposo mencionaba que quiere tomar como referencia principal a la familia, los valores, las costumbres, también el cuidado de la Madre Naturaleza, para que ya no vayan desapareciendo quizá las plantas típicas de la región, que decía que la misma gente que las destruye y decía que partía [de] que no había una buena educación, quién sabe, hasta los hijos, porque destruyen las plantas. Entonces yo he querido representar a la Madre Naturaleza y este es el árbol de mezquite. Muchos años nos dicen que viven. Por ejemplo, el que esta acá [señalando afuera, sobre el campo] tiene más de ciento cincuenta años. Entonces estas son las raíces del árbol donde está la familia, su familia [refiere a la familia en cuya casa se desarrolla el mural], el esposo, usted [madre], la hija, el hijo y el niño, el más menor. Todos están formando las raíces para crecer, crecer con esos

⁴ Sesión donde se presentó el boceto del mural, transcripción del audiovisual

principios, con esos valores, para no olvidar el cuidado del medio ambiente y, más que todo, [que] no vaya a desaparecer toda la rica fauna. Entonces acá el niño está con las alitas. Las alas tienen mucha simbología: volar, levantar vuelo. Entonces él, con los valores y principios que le están inculcando, pues él también va a crecer, a volar, va a cuidar el medio ambiente, va a preservar, digamos, para que ya no desaparezcan las plantas principales de esta región. Al lado derecho he querido representar la granada como fruto característico de la región. Aquí están las maravillas, que son esas florecitas que dan de colores que son una maravilla. Entonces están ahí, van a estar distribuidas por los cabellos de la Madre Naturaleza, y las avecitas, hay muchas aves, [como] el pitirrojo, entonces, entre machos y hembras. Y una mariposa que también tiene mucha simbología, que siempre es la renovación, crecimiento, o a veces, después de muchas dificultades, la persona o el ser humano siempre vuelve como que a renacer al vuelo. Entonces está ahí. ¿Usted qué opina?

Son las raíces, troncos del árbol. Llevan formando al árbol, van creciendo y van a perdurar y la familia también debería estar así, siempre unida, arraigada por sus valores, por sus costumbres, principios, hasta siempre, así como el mezquite, que trasciende tiempos y espacios. También aquí va a tener agua, porque la naturaleza también tiene agua y aquí se ven unos ríos de agua. Este es el soplo de la naturaleza: el viento, por eso está con la boca abierta, como un soplo. Quiero jugar con estos orificios vacíos, los quiero ocupar para que formen parte del mural. Ahí estará soplando el aliento de vida. Los cuatro elementos puestos en el mural.

Madre de familia:

Me gusta mucho, pues es algo que ahorita, [a] nuestros hijos jóvenes, hay que irles inculcando. Se les llega a platicar cómo era, más que nada mi esposo es el que, pues, es originario de aquí. Él sabe todo: adónde había muchos árboles, mezquites, árboles frutales, que hoy en día ya casi no lo[s] hay por las personas que ya no quieren cuidarlos, cultivarlos, como anteriormente se hacía. Ya no hay mucho árbol, [ni] sombras, y como que [se] requiere para quitar las calores, que están fuertes,

cubrirse del sol. Se está perdiendo mucho el mezquite. Él me comentaba mucho que [en] todo por esta parte había bastante mezquite y hoy en día son muy pocos los que hay. Me gustó, está muy padre porque aparte de que representa a nuestra familia, representa lo que antes había aquí en abundancia y hoy en día se está perdiendo. Yo no puedo hablar y decir allá en mi pueblo, acá es diferente.

MURAL 2: *Semillero y fertilidad*

Creado por más de treinta madres de familia del preescolar de la comunidad El Rosario, perteneciente al municipio de Francisco I. Madero.

Muralista: Janet Calderón, subdirectora de la Escuela de Muralismo Siqueiros.
Madres de niñas y niños estudiantes del preescolar: Yolanda Hernández Ortiz, Vianey Raymundo Hernández, Faustina Fernanda López Alamilla,

Técnica: Mosaico.

Figura 40. Madres muralistas en inicios del mural



Fuente: fotografía propia (2022).

Nivel preiconográfico

Semillero y fertilidad es un mural largo con distintos escenarios, y de los más grandes en extensión creados por la muralista. Describe más situaciones o escenas específicas y no constituye una sola composición. Toda figura humana está representada por un niño o una niña. Comenzando del lado derecho, se observa una niña que lleva una servilleta en las manos; a un costado de ella, una mariposa monarca y la figura de un niño tlachiquero con el sombrero sobre la espalda, recostado, recogiendo el pulque de un maguey grande y frondoso, mientras a su lado está la piel de cerdo donde se coloca el pulque. Abajo del mural, la forma de un tlacuache café con negro y una cola de fuego. Arriba del maguey, un colibrí vuela, con el pico hacia este, y un petirrojo con alas de los colores del arcoíris. Abajo, casi al centro, un nopal con tunas de distintos colores, y a un costado de este una vasija de barro con una mazorca de maíz en medio.

Figura 41. Mural *Semillero y fertilidad* en proceso. Parte derecha del mural.



Fuente: fotografía propia (2022).

Al centro del mural se ve la figura de una mujer que está amamantando a un bebé y sostiene a una niña pequeña. Le adornan el contorno del rostro dos aretes redondos. Alrededor de ella hay mazorcas de maíz de colores con hojas verdes y largas, flores de calabaza, la figura de una calabaza, jitomate y figuras

de chiles; de fondo, colores azules y hojas verdes de verduras. Todo esto está dentro de un círculo de mosaicos de distintas figuras.

Del lado izquierdo encontramos figuras de un cactus y bisnagas. Resalta, a lo largo, un Quetzalcóatl. Al final, debajo de su cola, se aprecia la figura de un niño que sostiene en una mano una semilla que cae y germina en la tierra fértil. El niño tiene vestimenta blanca. Detrás de él hay una figura de un hombre que carga la yunta jalada por los bueyes. Detrás de esta imagen, al fondo, casas de paja. En tercer plano, dos montañas.

En la parte superior hay un colibrí, con sus alas de colores extendidas. De su boca sale un río color azul que sobresale al lazo izquierdo del mural, mismo que dentro lleva tres símbolos de la palabra. Encima del río, milpas de maíz con una luna en cuarto menguante. De fondo, el color negro del anochecer.

Abajo del río, y sosteniendo toda la escena, la cabeza y el cuerpo de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada.

Figura 42. Mural *Semillero y fertilidad* en proceso. Parte derecha del mural.



Fuente: fotografía propia (2022).

Nivel iconográfico

Este mural tiene una carga de significado amplia pues fue construido por distintas voces. Niñas y niños del preescolar de la comunidad fueron tomados como modelos para él. En su contenido se expresan diversas historias que se reconocen en la comunidad, así como actividades que se siguen realizando y que son referente para la formación de una identidad colectiva. El mural tiene fondos en su mayoría azules o cafés. Todas las imágenes son reflejo de actividades cotidianas de la comunidad, representadas en figuras como el tlachiquero y la mujer que lleva los alimentos a los campesinos. Tales actividades datan de la creación de la comunidad y son claramente conocidas por las y los habitantes de la comunidad. Un elemento que resalta en el mural es el cuidado e importancia de la tierra para la comunidad, pues aquí se siembran y cosechan diversas verduras, jitomate, flor de calabaza y calabazas, productos que son representados en el mural dada la importancia agrícola de la zona. Dentro de los signos representados en el mural hay nopales, bisnagas y cactus, vegetación del Valle del Mezquital. El cuidado de la naturaleza es algo en lo que se educa a niñas y niños, junto con conocimientos que se vinculan a las actividades cotidianas de la comunidad.

Las aves identificadas en el mural se encuentran en la región y poseen diversos significados vinculados con lo mágico, así como con el conocimiento propio de los niveles educativos básicos. El cuidado de la tierra, tema que aparece en múltiples murales, está presente aquí a través de los bueyes que tiran del arado sostenido por el campesino, así como en un niño que, portando la vestimenta típica de la región, sostiene una semilla que cae en la tierra, donde germinará. Para la muralista creadora del mural este es el símbolo del conocimiento, pues dentro de la metáfora este se siembra, se cultiva y da frutos.

Otro elemento repetido en varios murales es el agua. Aquí se representa con un río largo que moja la milpa nocturna. Dentro del río está el glifo que significa comunicación, palabra que se transmite. Este río emana del pico de un

ave de colores que, desde la conceptualización de su autora, significa la diversidad de pensamientos, la libertad de pensar, esto al tener colores diversos que significan esa diferencia entre unos y otros. Otro signo presente en el mural son las divinidades aztecas. En este mural Quetzalcóatl, como serpiente emplumada, está en la parte inferior, como cuidador de la tierra.

Figura 43. Mural 2, parte izquierda, aún en construcción. Técnica: mosaico.



Fuente: fotografía propia (2022).

Al centro, la parte más notoria del mural es el busto de una mujer con el pecho descubierto que amamanta a un bebé. A su lado, una niña se recarga en su busto. Este signo se refiere a la elección de la crianza y a la lactancia al aire libre como un derecho, un tema controversial para padres de familia que terminó por modificar el busto descubierto. Una mujer al centro con el color de piel morena, tiene una cabellera larga hecha trenzas de color negro que también simbolizan los ríos con los que se cultivan los campos de verduras. Gran parte de la región se beneficia del cultivo con aguas negras. La figura de la mujer está adornada, rodeada con flores de calabaza y con mazorcas de maíz en su cabeza; se observan también calabazas y chiles, estas verduras son iconos de la actividad principal en la región: el cuidado de la tierra y el cultivo de verduras y legumbres. Las mazorcas de distintos colores son reflejo de la variedad de

maíz que se siembra en la zona. El maíz es parte importante de la cultura alimenticia mexicana y específicamente de la zona en cuestión.

El mural propone temas que es necesario abordar en una comunidad ligada a las viejas costumbres. Por ello se coloca al centro a la mujer como símbolo de la naturaleza, de crianza, de madre, de acompañamiento y realización de las diversas actividades de la comunidad.

Nivel iconológico

El concepto del mural se sostiene sobre varios elementos. El primero es el cuidado de la Madre Naturaleza y de la tierra, como elementos que dan sentido a la identidad de las personas que habitan esa zona con el cultivo como forma de vida. La mayoría de las personas en la comunidad trabajan en el campo en el cultivo de verduras y legumbres. De ahí su importancia en el mural.

El segundo elemento es el empoderamiento de la mujer mediante su participación en las actividades cotidianas, como la crianza, la alimentación y el trabajo en el campo. El símbolo de la mujer se coloca en el centro con un tema que resulta controversial, como la lactancia segura y en espacios públicos o la mujer como musa y como Madre Naturaleza que cuida de la tierra, que provee, alimenta. De ahí que la mujer en el mural esté adornada con verduras y legumbres alrededor de su cabeza, simbolizando una corona.

La infancia es rescatada en las figuras de niños y niñas, como símbolo de crecimiento, de esperanza, de reconocimiento a un pasado que también madres y padres de familia desean que sea conocido por las nuevas generaciones. De ahí su ilustración. Vestidos con trajes típicos los niños ilustrados en el mural desarrollan actividades cotidianas de la región como el tlachiquero, la siembra, la cocina, la maternidad.

El conocimiento es otro tema que se observa en distintos signos. Uno es el río, con el glifo de la palabra, que cruza una parte amplia del mural y que alimenta las milpas de maíz. También encontramos la significación del conocimiento en la semilla, la cual germina cuando el niño la tira sobre la tierra. La muralista hace énfasis en la importancia de mostrar el conocimiento en el mural, pues se aprecia primero desde el lugar donde está elaborado que es el muro principal de un preescolar, segundo en diversos elementos de siembra o de acción de construcción, el conocimiento se construye, tercero la simbolización del significado de conocimiento en imágenes resulta siempre con elementos que se siembran, que se transforman, que se construyen. Diego Rivera, utiliza esta significación en distintas obras mural.

Sin duda, la divinidad y el arraigo local con las culturas indígenas originarias se observa en el dios azteca Quetzalcóatl, también cuidador de la tierra y dador de vida para la supervivencia de la población. La cercanía con la tierra de distintas formas se visualiza en el mosaico a través de actividades del campo y productos específicos emanados de la labranza.

El mural fue construido durante el proceso de realización de un taller de mosaico que cursaron mamás de niñas y niños del preescolar. Con los conocimientos adquiridos fueron realizando distintas piezas que posteriormente fueron colocadas en el mural. Se utilizó la técnica de mosaico y se capacitó a las madres y padre de familia para el trato del material y su vinculación artística en la conceptualización de los signos. Se anexa a continuación la explicación del mural por la muralista que guio el proceso de creación.

Figura 44. Mural 2, parte izquierda, aún en construcción. Técnica: mosaico.



Fuente: fotografía propia (2022).

Explicación del mural; significaciones del mural

Muralista Janet Calderón: Es subdirectora de la escuela de muralismo Siqueiros, es artista plástica, mosaiquista, muralista, reconocida como una de las muralistas más activas de la región y de México.

Ellas eligieron, querían que se abordara la temática de la maternidad porque una de las fiestas más grandes [de la comunidad El Rosario] es el 10 de mayo y decidieron que [los temas del mural] fueran la maternidad y la agricultura. Por eso consideramos importante poner a una madre que representa a la madre tierra, a la Madre Naturaleza, nuestra madre, a nosotras como madres, a ese momento tan bello que les corresponde a las mujeres, poder dar luz y poder criar, educar a los hijos. [El mural] tiene a una niñita a la derecha y tiene a un bebé que está lactando y, bueno, pues hablamos un poco de los derechos de la maternidad, el derecho a decidir, si querer o no querer un hijo, el derecho de la lactancia en la vía pública.

Y, bueno, en el caso de la agricultura decidimos ponerle flores de calabaza, representando la abundancia de la zona del Valle del Mezquital. Entonces las flores de calabaza que adornan su cabeza, el chile, que también se cultiva aquí en la región, el

jitomate y los elotes son una representación bella, porque son los colores, color blanco, amarillo, el rojo, verde, azul, el arcoíris, que también de alguna manera representa a las razas, por el *Popol Vuh* que hablaba [de] que el ser humano había sido creado del maíz.

[Está] el chile, que también es base de la alimentación mexicana, el nopal, como parte de la alimentación mexicana. En la región encontramos los pajaritos más visibles y comunes y yo considero que son de la buena suerte para mí. Es el petirrojo, que es muy común, que es muy bello, que tiene un color muy vistoso, muy negro, intenso, un color rojo en la cabeza y en el pecho y, bueno, también el colibrí, que también en la región hay. Del lado derecho fue propuesta de una de las maestras que se pusiera un arcoíris, y son los siete colores.

En la región, nos comentan algunos señores grandes de la comunidad, no había agua y carecía de agua y de recursos, entonces lo que hacían era que [a] niños, a muy corta edad, les tocaba también raspar en los magueyes. Por eso quisimos representar eso. Además, todas las figuras son de niños. Quisimos representar al tlachiquerito, que también es de la región. Algo característico es el pulque y el aguamiel, esa magnífica bebida que la tierra nos da, que lleva todo un proceso artesanal. También tenemos el cuero donde transportaban el pulque y el acocote con el que lo sacaban. Del otro lado, las mariposas amarillas o monarcas, que también son muy visibles en la región. Del lado derecho vamos a encontrar lo que son los garambullos. La misma gente los quiso representar en el tema principal, que es la agricultura.

El hombre, son los que trabajaban el campo, pero también las mujeres, quienes llevaban los alimentos. Las llamaban las tlacualeras. No podía faltar nuestra madre tierra, que está representada en Quetzalcóatl, que representa la sabiduría, la belleza, nuestra cultura y también el trabajo del campo. Y por último encontramos un cardenal [ave], que representa a las maestras y al educador de cualquier nivel, y de su pecho, del piquito, le sale un río, el río del conocimiento, que está representado por el símbolo de la palabra y que es el que les da

a los niños, a los jóvenes, y cae sobre las milpas: el trabajo del campo.

El muralismo comunitario, desde sus procesos de creación, coloca a los involucrados en diversas interacciones y acciones vinculadas al arte, que modifican su cosmovisión. A través de las interacciones, los significados construidos se van moldeando, modificando, transformando. Por eso los que participan en la pinta de un mural desde el inicio se sienten en confianza y a gusto, ya que durante el proceso de producción hay un intercambio de ideas constante que permite generar aprendizajes, los cuales son variados, la mayoría enfocados en el arte.

El registro audiovisual y muralismo

El uso del audiovisual en los procesos de creación de la etnografía enriquece el trabajo en distintas formas, experimentadas en las estancias realizadas en la Escuela de Muralismo Siqueiros y dentro de la comunidad indígena de Poxindeje de Morelos, Hidalgo. El uso de cámaras de vídeo y grabadoras de sonido para crear un lenguaje audiovisual a partir de la cotidianeidad del desarrollo del muralismo da distintos resultados, que emanan de la aplicación del trabajo de campo. Estos son:

- 1.- El resguardo de una actividad artística relevante para el desarrollo de la comunidad y sus habitantes. La grabación de la realización de estos murales y su desarrollo permite tener información del proceso y sus conceptualizaciones semióticas, que repercuten en la memoria de la comunidad y en las consecuencias de esta actividad.

- 2.- Registro de actividades a través del registro audiovisual para dos ramas en específico: los habitantes que intervienen en la creación del mural y quienes conceptualizan las ideas y el imaginario de las familias en un boceto que posteriormente se pinta sobre un muro. Familias y muralistas

se funden en una interacción constante que modifica su vida cotidiana y obtienen diversos aprendizajes que refuerzan la idea de una propagación del arte social como un bien al que puede acceder cualquier persona de la comunidad, así como de otros puntos.

3.- Expansión del fenómeno del muralismo a otras comunidades mediante el registro audiovisual como herramienta de difusión. La producción de cápsulas audiovisuales —emanadas de talleres y prácticas de mural, y concebidas bajo criterios de difusión por parte de alumnos, miembros de la escuela de muralismo y aficionados al arte— ha acercado a delegados de las comunidades de Francisco Villa, El Rosario, Santa María y San Salvador, así como a padres de familia de las escuelas primarias de estas comunidades, a realizar invitaciones a la Escuela de Muralismo Siqueiros para la realización de murales en sus comunidades y centros educativos.

4.- Creación de un patrimonio audiovisual al cual podrán tener acceso los habitantes y miembros de la escuela de muralismo Siqueiros una vez concluida la investigación y que se podrá visualizar en distintas presentaciones. Dicho patrimonio se entregará también a las autoridades comunales.

5.- El registro audiovisual como herramienta para los muralistas en Poxindeje en la realización de una revisión a detalle del proceso de creación del mural y mejorar el proceso en sus distintas partes desde su inicio en las interacciones hasta la entrega y explicación del mural, buscando una reducción de tiempos de producción para la agilización del proceso creativo.

6.- Escuchar distintas voces reunidas en entrevistas producidas en el registro audiovisual respecto del muralismo en la comunidad, así como testimonios de habitantes que participaron en la creación del fenómeno

mural. Estas voces permiten comprender las razones que orillan a las personas a adentrarse en este arte como un arte social con impacto de distintas formas en los habitantes de la comunidad.

7.- Propagación de un lenguaje audiovisual como herramienta para la difusión de diversos proyectos, en este caso, el de un fenómeno social que repercute en la evolución del arte mural mexicano, en el muralismo comunitario y en la exploración de lenguajes creativos que incluyan herramientas digitales para una mayor propagación.

8.- Mejora constante de la producción de entrevistas. Este elemento, como parte de la etnografía audiovisual en las intermediaciones de la investigación cualitativa, es un recurso importante, que se ha planteado como uno de los más destacables y utilizados en gran medida en la etnografía y en cuyo uso se ha profundizado según las distintas etapas que describe Rodríguez (2012): *rapport*, cima y cierre. Estos elementos se toman en gran consideración al analizar los registros audiovisuales, lo que permitirá tomarlo como herramienta de mejora y muestra de la entrevista a profundidad.

El registro audiovisual no solo es un instrumento que capte lo dicho o hecho por los involucrados en el desarrollo del fenómeno del muralismo en la comunidad, sino que también es un elemento que permite a quien lo use comunicarse de distintas formas y con fines diversos, a través de un lenguaje propio. En relación con la estructuración de la investigación, se puede profundizar en lo grabado, en la exploración de otras miradas cercanas a la transversalidad de disciplinas propia de este estudio. De igual manera, el registro audiovisual permite la conservación de un recuerdo para quienes lo crean y lo solicitan o aparecen dentro del registro, al tiempo que se convierte en un medio de comunicación para informar sobre lo que sucede (o sucedió), cuya evidencia permite generar un acercamiento a quienes aún no conocen a fondo lo

desarrollado en su propia comunidad. Asimismo, invita a la instauración de una cultura del cuidado del mural, pues este representa un patrimonio material de la comunidad que registra, a través del arte, diversas formas de mirarse.

CONCLUSIONES

En torno al muralismo mexicano hay distintas formas para abordar su análisis, algunas han sido expuestas en el presente trabajo. Es cierto que el muralismo ha cambiado, se ha mezclado con técnicas, formas, experimentando con ello modificaciones y transformaciones del arte muralista. Esta modificación y transformación desde su creación como movimiento en la década de los años veinte, deja visto que el muralismo se ha expandido fuera de los edificios institucionales, ha perdido la centralidad de nombres que representen al muralismo para abrirse a una pluralidad de nombres que más que la figura que representan, toca temas diversos y creados de manera plural y cada vez más comunitaria.

El muralismo es un arte cercano a las personas, se identifiquen o no directamente, existe un proceso comunicativo que se cumple cuando este es observado, también se vuelve cercano en su proceso de creación, la vinculación del artista con el tema, el artista con el mural. Se crea en una serie de interacciones y finalmente el encuentro con el espectador y todo el proceso de significación que este desarrolla al observarlo.

Con el muralismo mexicano del siglo XXI, encontramos elementos que nos permiten establecer similitudes entre el periodo inicial y el actual del muralismo, y así concluir de manera parcial que este arte mexicano se encuentra en una diversificación y fertilidad de temáticas, así como exploraciones de su construcción desde distintas posturas epistemológicas. Dicho esto, es necesario resaltar la importancia del interaccionismo y sus significaciones construidas en estas interacciones, pues a través de estos encuentros entre habitantes y artistas se modifican las percepciones sobre el arte, la cultura, la vida cotidiana y se trasladan a acciones que construyen su percepción y pensamiento, esto se observa en los procesos analizados, así como en la interacción entre personas en el momento de construcción de un mural.

Los significados encontrados en el proceso de investigación demuestran la importancia del desarrollo del arte en las personas, pues al adentrarse a un proceso de construcción de una obra de arte, el sujeto se adentra a otros conocimientos que los adapta de diversas formas a su vida cotidiana. También es cierto que muchos de estos significados sirven para reforzar una identidad que se conecta con el espacio donde se desarrollan, apropian los signos de sus entornos y los transforman en imágenes para ser representados en un mural, mismo que será visto por los habitantes. Este proceso de visualización es también importante para quienes pintan el mural o lo solicitan, pues representa un espacio de difusión de un mensaje que contiene su visión sobre lo que se plasma.

Primero, hablamos de una amplia diversidad de artistas muralistas distribuidos en todo el país. Destacan nombres en cada estado y a nivel nacional, medios como Medium hacen un conteo de distintos muralistas a nivel nacional e ilustra algunas de sus obras y razones de sus estilos, la UNAM en una publicación editorial titulada *100 años de muralismo* recopila murales de distintas etapas así como muralistas, aunado a esto existen muralistas que si bien no acaparan los medios o espacios de mayor visibilidad, también desarrollan el arte mural en sus comunidades o son representativos de sus estados. El caso de Janet Calderón, Jesús Rodríguez Arévalo en Hidalgo, Polo Castellanos en la CDMX, por nombrar casos cercanos.

También es necesario hablar de los muralistas locales. Hay comunidades cuyos habitantes desarrollan el mural tras haberse formado como creadores de esta técnica y ciudades que desarrollan programas de gestión y creación de murales. La comunidad indígena de Poxindeje es un ejemplo de formación de muralistas que han utilizado el espacio público local para crear murales, a diferencia de la gran etapa de inicios del muralismo, en la que prevalecen nombres específicos como el de Los Tres Grandes y en su mayoría hombres, las pocas mujeres no eran reconocidas en su totalidad de participación. Hoy, cien años después de esta etapa del muralismo mexicano, encontramos

muralistas mujeres y hombres que crean mural en distintas condiciones y descentralizando el arte no solo de la capital mexicana, sino también con respecto de las grandes ciudades de todo el país.

Segundo, el Estado subsidió el muralismo de los grandes en sus inicios para el ornato de edificios institucionales. Los murales entonces creados siguen siendo iconos del arte mexicano y de la forma de representar nuestra identidad colectiva, arraigada hacia lo histórico. Recordemos que el muralismo fue un referente para darle cabida y credibilidad a los resultados de la Revolución. Hoy el Estado no subsidia el muralismo, pero sí sigue contratando artistas para la elaboración de murales. Entonces, el muralismo, en su creación y difusión, sigue siendo precario para el arte y para los artistas muralistas.

Es necesario abrir canales que permitan la ampliación de proyectos de muralismo en comunidades o municipios del país, con subsidio de todos los niveles gubernamentales, por el significado trascendental que tiene el muralismo mexicano como arte, como elemento histórico: es una forma de mirar la multiculturalidad mexicana. También es preciso resaltar el alto valor de interacción que puede representar la creación del mural para la convivencia social y como herramienta en los métodos de visibilicen y reduzcan la violencia en la actualidad, de experiencias que activan la participación ciudadana y el desarrollo de una identidad que involucre la cosmovisión de todos y todas, a fin de que esto nos conduzca a la transformación del pensamiento individual y colectivo.

El tercer punto es la utilización del arte mural para la generación de discursos comunicativos, pues el muralismo, desde su creación hasta la actualidad, sigue siendo un arte político, un arte que confronta a su espectador y lo envuelve en una experiencia individual y colectiva al mismo tiempo, porque el sujeto espectador se adentra en una interpretación subjetiva la cual se forma a través de los diversos signos expuestos en el mural, la construye, designa una

codificación y determina lo estético —si fue de su agrado—, como con otras artes, solo que en el caso del muralismo se adentra de una forma más urbana, en el uso del espacio público, a diferencia de la obra de caballete. El muralismo es colectivo porque el mural que ocupa el espacio público se mezcla con el ambiente y lo adorna, formando una estética con el espacio que es ocupado por los habitantes, quienes se apropian del mismo e interactúan con el espacio.

En el caso del muralismo desarrollado en la zona del Valle del Mezquital, en muchos casos es un muralismo comunitario, construido por sus habitantes, quienes deciden de qué hablar en sus muros. Por ello, el mural se vuelve un medio de comunicación, que expone, plantea signos y temáticas ligadas al entorno en donde se pinta y, en algunos casos, al discurso político, se percibe silencioso, pues es hasta que el espectador se detiene a mirar el mural que inicia el proceso de comunicación, antes de ello funciona como un elemento estético que acompaña al espacio público. Ejemplos de avenidas importantes que son muralizadas existen en distintas partes del país, lo que demuestra que el muralismo es un medio de comunicación que genera discursos a través de sus signos, para la apreciación de quienes lo observan. En este proceso se encuentran diversos significados vinculados con una temática o símbolos específicos. Y, sobre todo, un placer que busca la estética obtenida durante la apreciación del mural.

En muchas ocasiones el muro solo se utiliza para “paredismo”, para la mejora de un espacio público solo con fines estético-visuales y no de la creación de discursos que generen procesos comunicativos a través de la interacción entre mural y sujetos; sin embargo, es evidente que esta construcción de discursos visuales simples para su interpretación y exploración visual cada vez abarca más espacios públicos.

Sumaríamos un último punto, no menos relevante. La investigación sobre el muralismo es amplia. Se remonta a procesos históricos que explican el

surgimiento de una época de oro del muralismo mexicano. Existen cada vez más estudios sobre el impacto del muralismo en la sociedad y sobre metodologías de investigación en torno a las formas de producir murales en distintas zonas. La investigación sobre el muralismo es diversa y puede ser abordada desde varias miradas, dada la apertura de las metodologías y la transversalidad de las teorías, lo que ofrece una explicación del fenómeno desde diversos puntos de vista.

A lo largo de la presente investigación también se observan el entendimiento y ampliación de los postulados planteados al inicio. La importancia del muralismo para los habitantes de la comunidad indígena de Poxindeje se revela en la expansión del fenómeno a comunidades cercanas, lo que ha permitido a sus habitantes crear distintas formas de organizarse para la llegada del muralismo a sus espacios públicos, principalmente escuelas. Es cierto que el muralismo comunitario no impacta a la comunidad en su totalidad y suma a quienes se muestran interesados en el aprendizaje del arte; sin embargo, sí son alcanzadas por el mural las personas en su totalidad como medio de comunicación. Esto ha dado pie a que los comisarios ejidales, y autoridades de otras comunidades, alberguen a la Escuela de Muralismo Siqueiros y sus formas de crear murales a través de proyectos dinámicos y de intercambios que propician el esparcimiento de talleres, prácticas al aire libre y creación de murales en espacios públicos.

En la construcción del muralismo en la comunidad indígena de Poxindeje, la naturaleza simbólica de la vida social se centra en las acciones propias del desarrollo de la comunidad, en las actividades cotidianas realizadas por cada familia e individuo. Estas, con la llegada del muralismo, se modifican y se crean canales de participación para toda la comunidad, así como diversos lazos que desembocan en la organización comunitaria; sin embargo, no todos participan, y quienes no lo hacen siguen en esta naturaleza simbólica previa a la llegada de la escuela de muralismo a la comunidad. Con todo, ellos quedan también expuestos a un mural, y esto genera otra interacción: con el arte.

El muralismo comunitario de las comunidades del Valle del Mezquital se presenta como un arte que permite e invita a los habitantes a experimentar la creación de una obra de arte. Con esto, la concepción de qué es el arte en cada sujeto involucrado en la creación de un mural se modifica y el entendimiento del arte se diversifica. Esto también detona de otras acciones: se exploró el concepto de identidad y se aplicó al fenómeno social abordado, por ejemplo, tras lo cual se observó una modificación identitaria y la formación de concepciones culturales que se adaptan a la vida cotidiana de los habitantes que participan en el proceso de creación de un mural.

El trabajo en comunidad es una forma de organización para desarrollar el trabajo en equipo. Es una labor complicada por las distintas formas de pensamiento que existen entre los involucrados y esa complejidad permite una interacción entre los participantes con mayor ritmo en su vinculación.

Referencias

- Aexis Salcedo, M., y Caicedo, S. C. (2008). El espacio público como objeto de estudio en las ciencias sociales y humanas. *Guillermo de Ockham*, 99-115.
- Alfaro Siqueiros, D. (1979). *Cómo se pinta un mural*. Taller Siqueiros.
- Alvarez-Gayou, J. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa: Fundamentos y metodología*. Paidós.
- Aravena, T. P. (2019). *De las estéticas de la resignificación a las identidades emergentes: Entre el hormigón, muralismo y procesos psicoambientales, el caso del museo cielo abierto en la población San Miguel, Santiago*. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Avellano, N. J. (2015). *La pintura mural y su didáctica*. Universidad Complutense de Madrid.
- Barnuevo, S. X. (2016). *Las relaciones entre el arte mural, los espacios públicos y emblemáticos de la ciudad de Loja*. Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.
- Berger, P., y Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores.
- Blanco Wong, F. J. (2017). *Analogías e interpretación de los murales de la casa del campesino*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Blumer, H. (1981). *El interaccionismo simbólico: Perspectiva y método*. Barberá de Vallés.
- Blumer, H. (1982). La posición metodológica del interaccionismo simbólico. En *El interaccionismo simbolico* (págs. 59-67). Textos Seleccionados.
- Bocco, Villasante, M. (1989). Algunas reflexiones sobre la producción etnográfica Malinowski, Crapanzano y Rabinow frente a frente. *Antropológica*, 7(7), 279-294.

- Borges de Meneses, R. D. (enero-junio de 2013). La deconstrucción en Jacques Derrida: Qué es y qué no es como estrategia . *Universitas Philosophica*, 30(60), 177-204. Disponible en <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/view/10788>>.
- Bragassi, H. J. (28 de septiembre de 2010). El muralismo en Chile: Una experiencia histórica para el Chile del Bicentenario. *Memoria Chilena: Biblioteca Nacional de Chile* <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-123178.html>.
- Buendía, L., Colás, M., y Hernández, F. (1993). *Métodos de investigación psicopedagógica*. McGraw-Hill.
- Camacho, M. T., y Morales, D. M. (2017). Estudiar la imagen desde la historia y la historia del arte. En *Culturas Visuales en México reflexiones y estudios sobre la imagen* (págs. 17-51). Colofon.
- Carabaña, J., y Lamo de Espinoza, E. (1978). La teoría social del interaccionismo simbólico: Análisis y valoración crítica. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 159-203.
- Castellanos, P. (2017). Muralismo y resistencia en el espacio urbano. *URBS: Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, (7), 145-153.
- Castro Neira, Y. (2021). El giro etnográfico: Repensando las etnografías y las prácticas de investigación antropológica en México. En A. W. Johnson, *Boletín de etnólogos y antropólogos sociales, A. C.: Antropología y etnografía en el México del siglo XXI* (pp. 39-49). Colegio de Etnólogos y Antropólogos Sociales, A. C.
- Catálogo de comunidades indígenas del Estado de Hidalgo*. (2013). Congreso del Estado de Hidalgo; Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

- Chihu Amparán, A., y López Gallegos, A. (2016). El enfoque dramatúrgico en Erving Goffman. *Polis*, 239-255. Disponible en <<https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/534/530>>.
- Cimet, E. (1992). *Movimiento Muralista Mexicano*. UAM- Xochimilco.
- Collier, J. y. (1986). Antropología visual: La fotografía como método de investigación. *Prensa de la Universidad de Nuevo México, Albuquerque*.
- Coluccio, C. (2019). "Viral Mural", entre el muralismo y los espacios virtuales. *Ge-conservación*, (16), 145-153.
- Corona Lisboa, J. L. (2018). Investigación cualitativa: Fundamentos epistemológicos, teóricos y metodológicos [Qualitative Research: Epistemological, Theoretical and Methodological Foundations]. *Vivat Academia*, 69-76. Recuperado de <<http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/1087>>. DOI: <http://doi.org/10.15178/va.2018.144.69-76>.
- De la Fuente, B. (2002). *Boletín informativo: La pintura mural prehispánica en México*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Díaz, B. L., Torruco, G. U., Martínez, H. M., y Varela, R. M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en Educación Médica*, 162-167.
- Feliu, P. G., Valls, M. R., y Gelabert, M. À. (2017). Educación comunitaria a través de las artes: Hacia una etnografía visual del graffiti y del arte urbano con jóvenes. *Arteterapia*, 61-78.
- Fernández, N. M., y Zamarro, F. E. (2013). Aliseda 18: Muralismo desde la participación ciudadana, para la recuperación urbana. *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, I(3), 557-567.
- Florentino, S. M. (2014). *Análisis semiológico de los murales de Madrid*. Universidad Complutense de Madrid. .
- Frere, A. A. (2012). *La importancia de los procesos artísticos para el desarrollo y bienestar de grupos sociales en vulnerabilidad*. Universidad Autónoma de Nuevo León.

- García, E. (2019). El agua residual como generadora del espacio de la actividad agrícola en el Valle del Mezquital en Hidalgo. *Estudios Sociales: Revista de Alimentación Contemporánea y Desarrollo Regional*, 29(54), 1-35.
- García, M. M. (29 de septiembre de 2021). George Herbert Mead: Sobre el gesto como inicio de la interacción social y el desarrollo de las interacciones sociales saludables. *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*. <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/icsa/n3/e1.html>.
- García Vázquez, C. B. (2005). Cuando el Otro se convierte en Sujeto de estudio: El etnógrafo desde la perspectiva de sus informantes. *Sistema Nacional de Repositorios Digitales*. <http://bdigital.uncu.edu.ar/9276>.
- Garrido, E. (2009). La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, (6), 53-72.
- Gorodezky, M. S. (1991). *El arte chicano como cultura de protesta*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Grau Rebollo, J. (2012). Antropología audiovisual: reflexiones teóricas. *Alteridades*, 22(43), 161-175.
- Guarini, C. (1985). Cine antropológico: Algunas reflexiones metodológicas. *Cine, antropología y colonialismo*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Gubern, R. (2001). *Etnografía: Método, campo y reflexividad*. Norma.
- Gutiérrez, B., Rodríguez, M., y Camino Gallego, M. (2009). El papel de los medios de comunicación actuales en la sociedad contemporánea española. *Signo y Pensamiento*, 268-285.
- Heller, Agnes (1987). *Sociología de la vida cotidiana*. Ediciones Península.
- Hernández, C. L. (2015). *El muralismo mexicano actual y los imaginarios sociales en la construcción de la identidad nacional*. Universidad Nacional Autónoma de México; Programa de Posgrado de Artes Visuales.
- Herner, R. I. (2022). ¿Cómo pensar el arte público? A 100 años del muralismo mexicano. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*,. DOI: <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2022.245.83085>.

- Iborio, E. (30 de junio de 2018). *Historia-Arte*. <https://historia-arte.com/obras/katharsis>.
- INBAL. (7 de octubre de 2021). *Museo Mural Diego Rivera*. <https://inba.gob.mx/recinto/46/museo-mural-diego-rivera>
- INEGI. (2020). *Censo de Población y Vivienda 2020*. INEGI.
- Jaunarena, J. (2017). Las tres etapas del proceso de realización. En J. Jorge, *Taller de Producción Audiovisual I: Cátedra II / Rita Haile* (págs. 40-59). Universidad Nacional de la Plata.
- Jiménez Domínguez, B. (17 de octubre de 2000). *Investigación cualitativa y psicología social crítica. Contra la lógica binaria y la ilusión de la pureza. Investigación cualitativa en Salud*. <http://www.cge.edg.mx/revistaudg/rug17/3investigacion.html>.
- Martínez, (2009). Fundamentación epistemológica de la metodología cualitativa. En M. Martínez, *Ciencia y arte en la metodología cualitativa* (16-64). Trillas.
- Martínez, A. (7 de octubre de 2021). *Epopeya del Pueblo de México*. Flickr. <https://www.flickr.com/photos/abigmr/25070386126/in/photostream>.
- McLuhan, M., y Fiore, Q. (1969). *El medio es el mensaje*. Paidós.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, Self, and society*. Chicago.
- Mertens, D. (2005). *Research and Evaluation in Education and Psychology: Integrating Diversity with Quantitative, Qualitative, and Mixed Methods*. Thousand Oaks.: Sage.
- Morales, V. M. (2019). Relatos a la espera: Muralismo urbano en los espacios públicos de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. *LiminaR: Estudios Sociales y Humanísticos*, 1(18), 61-81.
- Oittana, L. (2013). La desaparición de lo real o el éxtasis de la comunicación. *La Trama de la Comunicación*, 17, 255-269.
- Olesen, D. M. (2010). *El muralismo como la estética de la utopía*. Universidad de Chile; Facultad de Arte y Escuela de Postgrado.

- Panofsky, E. (1979). *El significado en las artes visuales*. Alianza Forma.
- Parsons, T. (1984). *El sistema social*. Alianza Editorial.
- Paseos por los murales de la Secretaría de Educación Pública*. (2018).
Secretaría de Educación Pública.
- Pérez, C. F. (2011). *Acto y proceso creativo*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Pliego, S. (2009). *Los murales de Diego Rivera en Chapingo: Una interpretación iconográfica* [tesis de doctorado]. Universidad Nacional Autónoma de México; Facultad de Filosofía y Letras.
- Ramírez, K. (13 de noviembre de 2020). *Mural Epopeya del pueblo mexicano* [video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=NYTnJ_taG60&t=158s.
- Rincón Castellanos, C. (5 de julio de 2001). *Cursos de español como lengua materna*.
- Ritzer, G. (1993). *Teoría sociológica contemporánea*. McGraw-Hill.
- Rivera, G. M. (2017). *Tejer y resistir: Etnografías audiovisuales y narrativas textiles entre tejedoras amuzgas en el Estado de Guerrero y tejedoras por la memoria en Colombia*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rizo, M. (2004). El interaccionismo simbólico y la Escuela de Palo Alto: Hacia un nuevo concepto de comunicación. *Portal de comunicación*.
- Rodríguez, A. (1970). *Historia de la pintura mural en México: El hombre en llamas*. Thames and Hudson Londres.
- Rodríguez, A. J. (2001). *Experiencias del taller de muralismo: Pintores muralistas mexicanos*, A. C. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez, B. O. (2017). Revistaciones al muralismo mexicano desde América Latina y el Caribe. *Nierika*, 2(4), 47-67.
- Rodríguez, L. M. (2005). Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología. *E-excellence*.

- Rojas de Escalona, B. (2007). *Investigación cualitativa fundamentos y praxis*. Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- Ruiz Jabbar, S. (2015). La subjetividad del investigador en terreno: Sistematización de una experiencia reflexiva. *Psicoperspectivas*, 15(1), 42-52.
- Sánchez, S. M. (1995). Cine etnográfico: Síntesis histórica y algunas reflexiones sobre su desarrollo. *Artigrama*, (II), 269-286.
- Sánchez-López, I. (2013). Representaciones y expresiones de lo mexicano en los muralistas de la primera generación. *Contribuciones desde Coatepec*, 12(24), 67-83.
- Sandoval, J. (2013). Una perspectiva situada de la investigación cualitativa en ciencias sociales. *Moebio*, 37-46.
- Sayago, S. (2014). Microsociología, sociología sistémica y argumentación. *Estudios Filológicos*, 141-159.
- Subirats, E. (2018). *El muralismo mexicano mito y esclarecimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Taguena, B. J., y Vega, B. M. (2012). *Técnicas de investigación social las entrevistas abierta y semidirectiva*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Disponible en https://www.uaeh.edu.mx/investigacion/productos/7465/tecnicas_de_investigacion_social_-_las_entrevistas_abiertas_y_semirectivas.pdf.
- Uribe Fernandez, M. L. (2014). La vida cotidiana como espacio de construcción social. *Procesos históricos*, 100-113.
- Varguillas, C. (2006). El uso de atlas.ti y la creatividad del investigador en el análisis cualitativo de contenido upel *Laurus*, 73-87.