

La construcción del espacio plástico en el muralismo latinoamericano

Aportes al análisis estructural de las composiciones en el caso de Rivera y Carpita

Introducción y consideraciones generales

¿Que implica la construcción de un mural? A simple vista una pregunta de esta naturaleza podría referirse a las técnicas y herramientas por medio de las cuales, una imagen de grandes dimensiones es emplazada en un muro. Una respuesta tan válida como insuficiente. Podría referirse también a las estrategias representacionales que son puestas en juego a la hora de construir esa imagen. A la forma característica de construir un relato visual, de representar el espacio, sus escenarios y protagonistas, de organizar y jerarquizar sus composiciones. El lector familiarizado con las prácticas contemporáneas podría preguntarse qué relevancia cognoscitiva puede llegar a tener cualquier cosa relacionada con aspectos formales de un mural, ya que estamos en el siglo XXI y los criterios de validación formal de las obras de arte son cosas del siglo XX. Ahora bien, el lector familiarizado con las prácticas de ciertos muralistas contemporáneos latinoamericanos¹, podría reconocer en ellas la inclusión y valoración de un proceso de construcción colectivo que le da a los murales un sentido profundamente social y compartido por los integrantes de la comunidad a la cual el mural (y en definitiva el proceso) es destinado. Lo que trae a colación una noción de arte procesual y abierta a la intervención de los “espectadores”. Procesos de construcción colectivos que funcionan como dispositivos de intervención social, y por lo tanto, la función social de estas obras resulta muy significativa.

Si entendemos este tipo de mural como una obra que posee un particular compromiso con la representación de las demandas e identidades de determinadas comunidades y grupos sociales, se desprende que es preciso poner en juego cierta simbología específica, situada en la cultura (y particularmente en la comunidad) a la que pertenecen los partícipes del proceso y espectadores de dicha obra. Ahora bien, una experiencia artística que habilite a la interpretación de dicha simbología, capaz de generar una apertura de sentidos que se fundamente en el contexto histórico/social/cultural, requiere necesariamente de un ordenamiento y una elección mínima en cuanto a sus recursos plásticos.

El lector atento a estos requerimientos comprenderá entonces que, pesa a la dificultad de separar el aspecto formal² de las obras murales, de las funciones políticas e ideológicas: el estudio de las estrategias representacionales que ponemos en juego como productores de imágenes, aquellos

¹ No es mi intención desarrollarlas en este trabajo, pero quien desee informarse al respecto podrá encontrar en la bibliografía las tesis de Leopoldo Hernández Castellanos y Ayesha Prieto Jiménez, además de un artículo de José Luis Soto González, muralista y fundador del Taller de Investigación Plástica.

² O como diría Ticio Escobar respecto a las obras de arte popular: el “momento formal”

códigos compartidos al interior de una cultura, una sociedad, son tan relevantes como los procesos artísticos que habilitamos como productores contemporáneos.

Dicho esto, podemos ingresar en nuestro tema comenzando por algunas cuestiones conceptuales que prefiero no dar por sentadas. En el siguiente trabajo he empleado el término *espacio plástico* como una de las ideas troncales. En la acepción utilizada por Francastel en "Pintura y sociedad", como un "sistema de signos pictóricos" dispuestos en un soporte bidimensional capaz de representar, no tanto la experiencia fidedigna que poseemos de la realidad percibida, como todo un *sistema de creencias, conocimientos, valores y convenciones*. En este sentido no existe una representación del espacio válida para todas las sociedades, para todos los tiempos.

Cuando me refiero a *estructura* entiéndase como "aquella parte del conjunto que sostiene o soporta, que distribuye o reparte cargas, es decir, que hace al equilibrio estático³ de la construcción (fin inmediato). Pero debe cumplir con la función de organizar, dar sentido a la totalidad." (Diez, 2005) y simultáneamente como "un lugar que le da existencia y soporta la forma" (Engel, 2001). Leídos en *clave plástica* estos conceptos analogados de la arquitectura podrán ayudarnos a comprender un aspecto específico de lo que podría englobar el término "composición", aplicado al análisis de ciertos tipos de murales. Adicionalmente el término "estructura" según Rudolf Arnheim, como "sistema de fuerzas y tensiones" adjudicado por la cultura europea occidental a los soportes plásticos bidimensionales, ha sido sopesado y descartado en términos universales: la lectura de las obras en clave estrictamente perceptualista si por un lado dan por sentado que la humanidad toda percibe de manera unívoca los estímulos visuales, por otra parte obtura la posibilidad de una interpretación de las obras de manera situada.

Explicitados los criterios con los cuales analizaremos los casos seleccionados, en los siguientes apartados explicaré la acepción de *mapa estructural*⁴ entendida por la cátedra de Muralismo y APM, indagaré en los escritos de su principal antecedente, y diferenciaré dos posibles implementaciones (dependiendo del punto de vista) como productores o intérpretes de murales.

De la perspectiva renacentista al mapa estructural

A partir de los cambios en la forma de construir el espacio plástico introducido por las vanguardias europeas, la perspectiva renacentista deja de ser la forma "verdadera" de representar el espacio dando lugar a una multiplicidad de alternativas (entre las cuales, se convierte en una opción de tantas otras). En sus investigaciones sobre la construcción de los espacios plásticos, Pierre Francastel sostiene la idea de que en todas las épocas, las formas de figurar el mundo que

³ Ya que la arquitecta se refiere a *equilibrio estático* en un sentido estrictamente *físico*, prescindiremos de esta acepción, puesto que las composiciones bidimensionales también admiten *equilibrios dinámicos*, y esto lo digo en sentido estrictamente *perceptual*.

⁴ Concepto acuñado por la Cátedra de Muralismo y Arte Público Monumental, basado en la praxis de profesores y estudiantes.

adoptan las sociedades (particularmente la sociedad moderna occidental) no pueden ser entendidas como fórmulas milagrosas que aparecen de la noche a la mañana. En ellas entran en juego una combinación de los conocimientos técnicos y teóricos acumulados por las generaciones, con los sistemas de creencias que dan sentido a una sociedad:

“Si un espacio plástico traduce las conductas generales y las concepciones matemáticas, físicas, geométricas de una sociedad, es necesario también que cambie cuando la sociedad se transforma lo bastante como para que todas las evidencias intelectuales y morales que han hecho transparente el universo durante un cierto tiempo, sean derrocadas.”

Es posible inferir (al menos) que la transición de una sociedad cuyos medios de producción artesanales se ven vertiginosamente transformados por la revolución industrial, o los desencantos sufridos por la humanidad luego de las guerras mundiales, las crisis económicas en el período de entreguerras, sumado a la emergencia de ciertas teorías científicas⁵ entre otros factores; resultan suficientes para entender la transformación del espacio plástico renacentista que encuentra en las investigaciones de los diferentes “ismos” un momento de ruptura y diversificación.

Entre las vanguardias que capitalizaron esta deconstrucción, la que particularmente me interesa es el muralismo mexicano y los efectos que ésta produjo en las prácticas contemporáneas, entendiéndolo que el muralismo latinoamericano en general de manera directa o indirecta se ve afectado por las experiencias compositivas de aquel movimiento. Si seguimos el razonamiento de Francastel, podemos identificar en la construcción del espacio plástico utilizado por el muralismo mexicano, una cierta acumulación de conocimientos abonados por vanguardias coetáneas y formas de figurar el mundo que le anteceden. Si bien ésta vanguardia continúa utilizando la perspectiva “Albertiana” de forma implícita en la representación de las figuras humanas escorzadas, o limitada a determinados sectores de la composición, ésta ya no viene a ordenar de manera integral la totalidad del espacio representado. En su lugar, se circunscribe a segmentos aislados.

He aquí nuestro problema de investigación. Entre los atributos principales que podemos adjudicar a los murales, **el relato** construido mediante la concatenación de **escenas** en diferentes **compartimentos o espacios**, requiere necesariamente de la figuración de un espacio donde situar a los **protagonistas** de dichas escenas. Si la perspectiva renacentista ya no es utilizada para ordenar la totalidad del espacio plástico ¿Cómo se organizan y jerarquizan las composiciones? Siendo que el muralismo mexicano no renuncia por completo a la perspectiva, y de hecho se convierte en una herramienta fundamental a la hora de generar la monumentalidad ¿Cómo figurar

⁵ La teoría de la relatividad, la física cuántica como nuevo campo del saber, el psicoanálisis con el inconsciente como objeto de estudio, entre tantas otros aportes que han tendido a relativizar y complejizar nuestro entendimiento de la realidad.

un espacio sin una perspectiva que ordene la totalidad, como una suerte de “sintaxis de lo representable”⁶? Y en última instancia (exceptuando el color) ¿Qué es lo que da cohesión y coherencia a ese ecléctico conjunto de elementos?

Hemos respondido provisoriamente estas preguntas. Una composición compartimentada en diferentes espacios que admite sin contradicción alguna, diversos sistemas de representación espacial que nos muestran diferentes puntos de vista, que se yuxtaponen y dialogan construyendo un todo. **Una composición organizada por un “mapa estructural” que prefigura los diferentes espacios**, pero que ya no lo hace de manera unívoca, excluyente o convencionalizada, ni mucho menos pretende ser la única forma válida de representar el espacio.

En este sentido, como estructura de sostén aplicada en la composición de los murales, David Alfaro Siqueiros es el primero en sistematizar un procedimiento que pueda ser replicado y adecuado a los diferentes formatos de paredes posibles. En uno de sus escritos, explicaba la importancia de identificar las “sub-estructuras geométricas” planteadas por los arquitectos. Estas podían ser desentrañadas al tomar cuidadosas mediciones de la pared, **sumada al recorrido que podía hacer el espectador en el espacio arquitectónico**. A esta sub-estructura (el punto de partida de sus bocetos) agregaba “líneas armónicas” que segmentaban el campo plástico. Luego trazaba unas rectas adicionales que



vinculaban las diferentes paredes entre sí. Construido este armazón (ver imagen n°1) continuaba por la representación de diferentes plataformas donde eran “montados los actores”. Es decir, esta estructura que Siqueiros construye previamente le permite organizar el espacio a representar donde sucederán las diferentes escenas. Sin embargo los criterios con los cuales se construye la sub-estructura geométrica en primera instancia no están explicitados y al depender del recorrido de los espectadores, se deja mucho de su construcción a interpretaciones y suposiciones del artista. Esto no le quita utilidad al procedimiento y de hecho sus murales marcaron un antecedente para generaciones venideras de muralistas. Pero si quisiéramos identificar un mapa estructural en una obra ya realizada, nos vendrían bien un par de criterios adicionales para poder estudiarlos. ¿Qué otros saberes podemos compartir como productores de imágenes que nos permitan echar un poco más de luz en el asunto?

⁶ Término empleado por Nelly Schnaith (1987) en “Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual” para referirse a la perspectiva renacentista.

A los fines de poder explicar y desplegar las complejas relaciones que se establecen entre el mapa estructural y las diferentes escenas, objetos, personajes representados, he indagado en las posibilidades que ofrece la Teoría de la Gestalt. No tanto como leyes de la percepción universales que se aplican a todo sujeto que percibe, sino como códigos según Nelly Schnaidt: como el funcionamiento de reglas que implican un saber previo, situado en una sociedad, afectadas por la tradición y el devenir histórico-social de los pueblos. Códigos que por cierto compartimos y aplicamos a lo largo de nuestros estudios, de nuestras prácticas en las carreras de artes visuales y en el ejercicio de nuestras profesiones como productores e intérpretes de imágenes. En este sentido nos referimos a reglas de la percepción y la codificación de las imágenes como un saber *antropológicamente emergente*⁷ y compartido. Considerando entonces la tradición occidental en la cual se inscribe nuestra cultura, nuestra formación profesional y entendiendo que buena parte de los recursos plásticos desplegados (si bien mestizos) poseen una deuda significativa con la tradición artística europea; la aplicación de las leyes de Gestalt para el análisis de los murales, sus recursos y composiciones, resulta un procedimiento fructífero.

No se trata solo de reconocer la validez de un recurso propio del muralismo al momento de construir las obras, sino de acercar herramientas que permitan a los lectores su identificación y contrastación como objeto de estudio una vez que los murales son realizados. Inclusive, no todos los espacios plásticos podrán ser explicados desde un mapa estructural: esta resulta una forma posible de organizar las composiciones entre tantas otras. La selección de los casos analizados tiene que ver con esta particularidad.

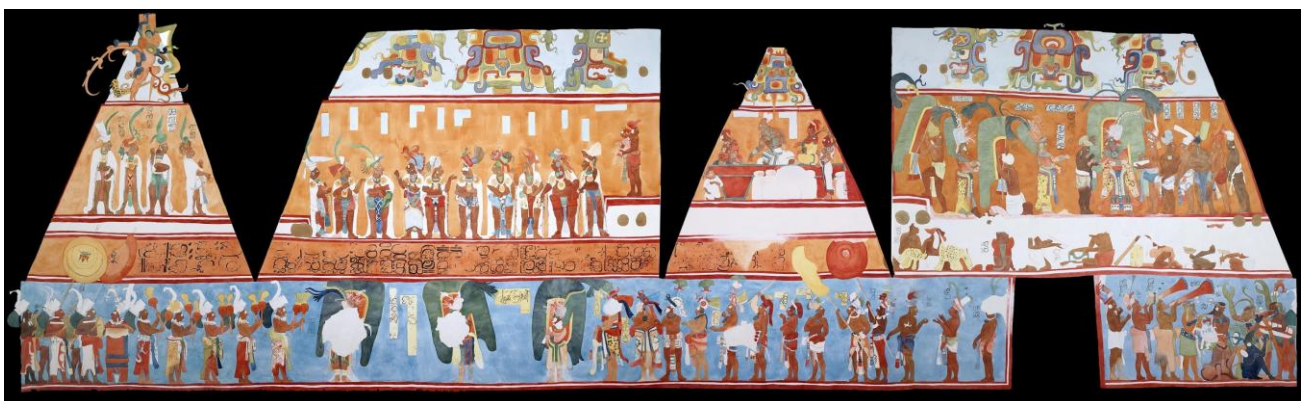
Análisis de los murales

Ahora bien, el mapa estructural como andamiaje o sostén de lo representado viene a nombrar una multiplicidad de formas de organizar las composiciones, distribuir personajes, etc.; y no una forma unívoca aplicada indiscriminadamente sin tener en cuenta forma o tamaño de los soportes. Cada mapa estructural puede ser tan complejo o diverso como la composición sugiera o les artistas requieran. Este sentido amplio (como procedimiento y como elemento reconocible en las obras) nos permite identificar sus raíces y aplicación en diferentes abrevaderos. No nos detendremos demasiado en ello y de hecho requeriría de una investigación en profundidad, pero podemos enunciar algunos ejemplos que podrían corresponderse⁸. El retablo como soporte de la pintura religiosa (medieval y renacentista) podría entenderse como un dispositivo que ordena, delimita y jerarquiza diferentes escenas que comparten un sentido común. Un claro ejemplo resulta el tríptico

⁷ Si bien Jose Jimenez se refiere a las obras de arte, a mi entender el concepto podría aplicarse a la totalidad de nuestra cultura, ya que no podemos pensar la cultura y sus manifestaciones como una entidad inmutable.

⁸ Y por correspondencia me refiero a encontrar similitudes al analizar las composiciones. No podría afirmar fehacientemente que el origen del procedimiento sea responsabilidad del arte medieval.

encargado por el cardenal Stefaneschi para el altar mayor de la basílica de San Pedro del Vaticano, pintado por Giotto en el año 1320. Los tímpanos góticos y románicos también distinguen diferentes particiones del espacio plástico donde se circunscriben diferentes escenas que comparten un hilo narrativo. La diferencia (formal) radica en que los mapas estructurales diseñados por los muralistas modernos, a los fines de generar el efecto de poliangularidad admitían distintos puntos de vista, distintos indicadores espaciales y en los casos mencionados, el punto de vista que el espectador posee de los personajes es frontal o lateral; nada más alejado de la experiencia activa que pretendía Siqueiros al congeniar escenas en diferentes ángulos, alentando a los espectadores a recorrer activamente el espacio donde sus obras eran emplazadas. Al margen de estas diferencias, encontramos varias coincidencias con los murales mexicanos si ponemos el foco en la concatenación de escenas, la narración y la jerarquización de los personajes. Estas como aquellas comparten una estructura que delimita y ordena el espacio. Inclusive, tampoco podríamos afirmar que este procedimiento se pueda aplicar exclusivamente a la cultura occidental. En la cultura prehispánica también encontramos ejemplos que se corresponden con los elementos mencionados. En el caso de las pinturas de Bonampak, a simple vista pareciera que las grandes fajas horizontales⁹ que funcionan como fondo y marco de encierro de los personajes operan como límites de diferentes unidades narrativas que continúan a lo largo de todo el cuarto. Sin embargo un análisis realizado por Michael Graulich en “Bonampak, la lógica de las pinturas” sugiere que las escenas si bien se diferencian en tres registros principales, **las paredes** del recinto también funcionan como unidades narrativas; siendo las escenas principales las que se encuentran de frente a la entrada (la primer pared que observa el espectador) y que se continúan en ambas paredes laterales y en ambos registros simultáneamente. Luego las escenas desarrolladas en la pared que enfrenta la escena principal funcionan como la conclusión de las secuencias narrativas.



Finalmente una unidad narrativa mayor resulta **el cuarto** mismo y por lo tanto la historia representada en los murales de Bonampak se describe en tres momentos (tres grandes narraciones = tres murales = tres cuartos). Una estructura compuesta por varios elementos que permiten delimitar y jerarquizar escenas y personajes: registros horizontales, paredes frontales-

⁹ Fajas horizontales que Graulich llama “registros”, dándole un sentido de *espacio de escritura*.

laterales, paredes posteriores y finalmente los cuartos completos, organizan y enmarcan diferentes momentos de un mismo acontecimiento. Con respecto a la representación del espacio, algunos de los elementos que vienen a delimitar las escenas, según Sonia Lombardo son los mismos que permiten la construcción de lo que llama una “perspectiva vertical”. En su investigación sobre los estilos pictóricos maya entiende que el “formato de registro” horizontal presente en la “tercera fase del estilo policromo naturalista” desarrollado durante el Clásico tardío (600-900 d.c) si bien se corresponde con el formato de registro de las fases y períodos anteriores, en la tercera fase el registro horizontal se mimetiza con diferentes elementos edilicios propios de la cultura maya:

“...la concepción naturalista de la pintura que tienen los mayas en esta fase, los lleva a “disfrazarlo”, haciéndolo coincidir con plataformas y escalinatas pintadas a diferentes niveles, sobre las cuales se desplantan los personajes.”

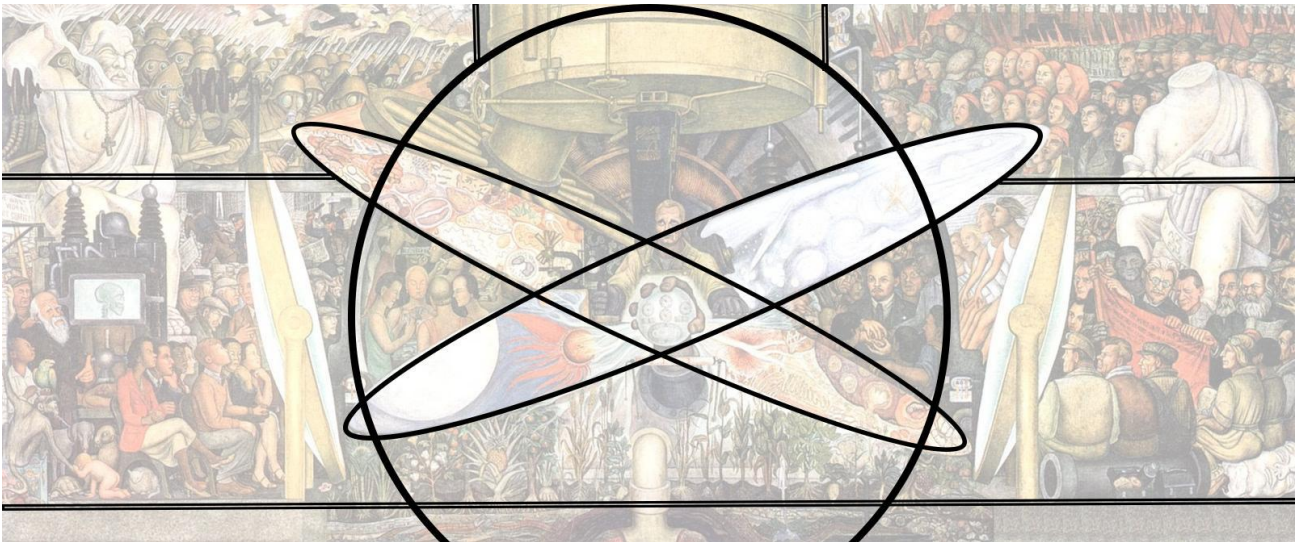
Es decir que los límites de los registros funcionan como soporte simbólico de los personajes y en ocasiones, cuando estos límites están lo suficientemente cerca, las figuras humanas que se desplantan en ellos se superponen generando nuevas relaciones espaciales. En la escena de las escalinatas representada en el *cuarto dos* se distinguen con claridad tres registros horizontales, de los cuales dos de ellos se integran por medio de los escalones de lo que parece ser una pirámide. Un registro superior para los glifos y diseños



alegóricos a los dioses y cuerpos celestes, uno intermedio para los altos dignatarios y en la medida que nos acercamos al nivel del piso disminuye la jerarquía de los personajes. Nótese que algunos se superponen generando cierta profundidad (a pesar de que los tamaños de las figuras son constantes) e inclusive uno de los prisioneros que será sacrificado (a los pies de la figura central) se encuentra sentado de tal forma que una de sus piernas y brazos están escorizados.

Esta forma de segmentar el espacio plástico en diferentes registros es retomado por uno de los representantes más importante del muralismo mexicano. En el caso de Diego Rivera podemos encontrar varios de estos elementos que se conjugan con otros recursos de tradición occidental como la perspectiva a un punto de fuga, escorzos más exagerados, diferencias de tamaño entre los personajes, entre otros elementos que le permitieron generar composiciones más dinámicas. En su obra “El hombre controlador del universo”, si bien agrega un registro circular y dos elípticos de manera concéntrica, se advierten con claridad dos registros horizontales interrumpidos por el

círculo central. Dentro de éstos se desarrollan las escenas, en ocasiones circunscribiendo a sus personajes dentro de ellas (como en el ejemplo de Bonampak) y en otras excediendo los límites de cada registro. Podríamos decir que la escena central tiene parte en todas las escenas representadas, siendo que las elipses concéntricas se superponen a todos los registros y que a su vez, éstas funcionan también como marco de escenas más pequeñas que agregan información a la acción desarrollada por el personaje principal, el hombre que maneja la maquinaria de la ciencia y



la industrial. Por otra parte las grandes esculturas griegas en ambos lados de la composición transgreden los límites impuestos por los registros horizontales. No obstante la interrupción que éstas generan en los límites de los compartimentos inferiores/superiores, la *ley de la buena forma* nos indica que las escenas no son interrumpidas, sino que son percibidas “por detrás” de las estatuas. Lo que les da constancia y entidad a lo largo de todo el mural. Finalmente si analizamos la construcción del espacio de cada una de las escenas, no podríamos afirmar que existen efectivamente puntos de fuga. Pareciera más bien que éste se alude cuando, al superponer los personajes, en ocasiones disminuyen su tamaño en la medida que éstos son representados en “planos” o términos posteriores (dentro de cada registro). En la escena superior izquierda, el cambio de tamaño de los cascos de los soldados ejemplifica esta referencia espacial. La *ley de continuidad* nos sugiere que la superposición de personajes sumado al cambio de tamaños lo que termina de representar el espacio, sin contar que la mayoría de las figuras poseen algún escorzo en mayor o menor medida. Lo que resulta irrefutable es que la perspectiva como organizador total del espacio no funciona en este caso. Otras obras de Rivera utilizan el recurso de “apiñar” los personajes en un mismo registro horizontal, y agregan un tercer o cuarto espacio en la parte más alta de la composición donde se describe con claridad un punto de fuga donde elementos arquitectónicos (entre otros objetos) convergen. “La colonización” o “El mercado de Tlatelolco” son un ejemplo de esta forma de integrar parcialmente la perspectiva como ordenador de una de las escenas representadas.

Ahora bien, estas estructuras resultan relativamente “sencillas” y discernibles en tanto los personajes representados suelen estar circunscriptos a las diferentes formas geométricas que funcionan como registros donde se despliegan las escenas. En el caso de Marcelo Carpita¹⁰, en sus obras las relaciones entre figuras y fondo resultan significativamente más complejas, donde personajes y objetos se ven afectados por transparencias y mimetizaciones con un mapa estructural que no las delimita necesariamente. En sus propias palabras, se vale de una combinación de “estructuras espaciales” con “estructuras formales”, donde puede primar la organización del espacio y los personajes desde el uso del valor o desde el uso del color: con esto se refiere a que el espacio plástico puede ser construido por medio de un andamiaje que sugiera la espacialidad con diversos indicadores, donde los personajes y objetos son plantados. Un escenario para los actores. Y al mismo tiempo las formas (sean personas, geometría, objetos) colaboran en la construcción de la espacialidad:

“La forma determina el espacio y el espacio determina la forma. Cuando uno entiende que no hay forma sin espacio ni espacio sin forma, entiende que ambas cosas son necesarias y que nada es vacío.”

En la misma línea distingue entre **figuras estructurales** y **figuras subordinadas** a una estructura geométrica. Es decir, personajes que ocupan un rol tan importante en esa composición, que de estar ausentes generarían un vacío insostenible (formas que a su vez albergan otras formas). Por otra parte, tenemos otras figuras que se circunscriben a los andamiajes geométricos, formando parte de éstos.

Sumado al tratamiento del color sus composiciones mantienen una constante relación de ambigüedad: tanto fondo como figuras, resultan en ocasiones casi indiscernibles, lo que dificulta la lectura de un “adelante” y un “atrás”. Otras veces, determinadas figuras trascienden los cercos impuestos por las formas geométricas, emergiendo como personajes claramente distinguibles. Es en esta alternancia que se juega la complejidad (o la imposibilidad) de una lectura que de un solo vistazo nos arroje con claridad dónde comienzan y terminan las escenas representadas, los personajes, objetos, fondos, etc. Dicho esto, se desprende la dificultad de identificar una sola posibilidad estructural (como en los casos anteriores). Una resolución posible depende de poder delimitar aquellas formas geométricas generales que contienen y en ocasiones circunscriben otras figuras y formas de menores dimensiones. Se dirá que el procedimiento puede pecar de arbitrario, pero al aplicar las leyes de la percepción visual propuestas por la Gestalt es muy probable que el lector pueda repetir el procedimiento y arribar a resultados similares (y perfectibles, como éste). Examinemos el siguiente mural realizado por Carpita: partiendo de la máxima determinada por la *Ley de la simplicidad*, los estímulos ambiguos tienden a identificarse de la forma más sencilla que

¹⁰ Muralista argentino y profesor de la disciplina en cuestión. Actualmente trabajando en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, CABA.

sea posible. En efecto la cantidad de formas, figuras y contrastes resulta en principio algo abrumador, pero al observar con detenimiento, las grandes formas geométricas aparecen



constituidas por varios elementos de menores dimensiones. En ocasiones sugeridas, otras veces con claridad y pregnancia, el *agrupamiento de figuras por proximidad y forma* contribuyen a la construcción de formas generales constituidas por formas particulares: el gran cuadrado ubicado a la izquierda de la composición “construido” por plantas de maíz, troncos, una mariposa, y el contraste entre una forma marrón y una verde en su lado superior, representa un claro ejemplo. La tendencia a identificar un cuadrado se desprende también de que ésta resulta *la forma más sencilla posible*, pese a que el cuadrado esté literalmente incompleto. La *ley de cerramiento* nos dice también que una forma incompleta tiende a “cerrarse” perceptualmente, y sumado a la *ley de la experiencia*, podemos inferir que es más fácil reconocer en el conjunto ejemplificado una figura como el cuadrado (siendo que en nuestra cotidianidad estamos rodeados de ellos) que reconocer aisladamente el conjunto de estímulos que nos permiten percibirlo como una totalidad coherente. Adicionalmente, la *pregnancia por medio del color o el valor* genera diferentes relaciones de contrastes que sugieren distintos términos de relevancia entre estructuras, formas geométricas y formas orgánicas.

Recapitulaciones y conclusiones

Partiendo de la praxis de David Alfaro Siqueiros pudimos entender el diseño del mapa estructural como un procedimiento compositivo que nos permite prefigurar los diferentes espacios donde serán representadas las escenas en estrecha relación con los accidentes arquitectónicos dados por el soporte. En lo que respecta al reconocimiento de *la geometría como una estructura que nos permite relacionar las partes con un todo*, éste ha sido nuestro primer referente dentro del muralismo mexicano, o al menos el primero en documentarlo. En conjunto con la forma de proceder de Diego

Rivera y Marcelo Carpita, mi intención ha sido mostrar diferentes posibilidades de mapas estructurales, abonando a la idea de que no existe una sola forma de concebirlas.

Desde el punto de vista de observadores o intérpretes de imágenes, he querido demostrar que las **estructuras geométricas** forman parte de las composiciones de diversas culturas y momentos históricos, y pese a nombrarlas de diversas formas (sean sub-estructuras geométricas, estructuras formales, compartimentación del espacio plástico, mapas estructurales) todas ellas refieren a la capacidad que poseen de **prefigurar las escenas y personajes representados, delimitar unidades narrativas, sostener los pesos compositivos y relacionar las partes con el todo, aportando cohesión y coherencia a las obras murales**. En este sentido me he esforzado en superar la ambigüedad del término *composición* para poder referirme a un aspecto específico de lo que la composición en general puede significar. *Estructura* y *composición*, si bien una forma parte de la otra, no han sido entendidas como sinónimos.

Al aplicar las leyes de la Gestalt he podido identificar los posibles mapas estructurales de las obras analizadas y redundar en que, como sujetos inscriptos en la cultura occidental, **nos resulta más fácil interpretar un conjunto de elementos más o menos ambiguos como un todo que como elementos aislados e inconexos entre sí**. La simplicidad o la complejidad de los mapas estructurales ha dependido de factores recurrentes como: si los personajes o escenarios se limitaban o no a tener presencia dentro de un solo registro. De la cantidad y la forma de los registros delimitados por las estructuras; y si los objetos o personajes funcionaban simultáneamente como figura y estructura. En definitiva, la combinación de estos elementos deviene en composiciones más estáticas como en el caso de Rivera, o más dinámicas como en el ejemplo de Carpita.

Partiendo de los casos analizados, no podríamos afirmar que el mapa estructural es una forma de *representar el espacio percibido* que sea superior al espacio renacentista, barroco, neoclásico o romántico. Su propósito no tiene que ver con ello, y de hecho el mapa estructural habilita a la representación de diferentes tipos de espacios dentro de sus registros. En todo caso **podemos adjudicarle una función sintáctica** similar al de la perspectiva, en el sentido de que nos permite **vincular, organizar, jerarquizar, relacionar partes (o sintagmas) con un todo (un discurso)**.

Bibliografía

- **Leopoldo Hernández Castellanos** (2015). “El Muralismo Mexicano Actual Y Los Imaginarios Sociales En La Construcción De La Identidad Nacional”. Tesis de Doctorado en Artes y Diseño. UNAM, México..
- **Kimberly Ayesha Prieto Jiménez** (2016). “Funciones del muralismo comunitario desde la perspectiva del movimiento muralista mexicano (1923-1952)”. Tesis de Licenciatura. Facultad de Artes y Diseño, CDMC, México.
- **José Luis Soto González** (2012). “El Taller de investigación plástica. Una nueva travesía participativa a partir del muralismo mexicano.” *Revista Crónicas N° Especial*, UNAM, México.
- **Ernst Cassirer**(1944). Caps. II “Una clave de la naturaleza del hombre: el símbolo” y XII “Resumen y conclusión” en *Antropología filosófica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- **Nelly Schnaith** (1987). “Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual”, en: *TipoGráfica* n° 4, Buenos Aires.
- **José Jiménez** (1986).Cap. “La experiencia artística como proceso” y “Transformaciones institucionales y funciones sociales del arte” en *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Tecnos, Madrid.
- **Ticio Escobar** (1986). Cap. “La cuestión de lo artístico” en *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.
- **Pierre Francastel** (1981) Cap.”Nacimiento de un espacio” y “Destrucción de un espacio plástico” en: *Sociología del arte*. Alianza Emecé, Buenos Aires.
- **David Alfaro Siqueiros** (1951) *Como se pinta un mural*. Ediciones Taller Siqueiros, Cuernavaca, México.
- **Michel Graulich** (1995) “Bonampak, la lógica de las pinturas” en *Religión y sociedad en el área maya*. Coord. por Carmen Varela Torrecilla, Juan Luis Bonor Villarejo, María Yolanda Fernández Marquínez. Sociedad española de estudios mayas, Madrid.
- **Sonia Lombardo de Ruiz** (2004) Cap.“¿Que nos dijeron los estilos de la pintura mural maya” y “¿Qué nos dijeron los estilos?” en *Muros que hablan, Ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*. Coordinado por Beatriz de la Fuente. El Colegio Nacional, México.
- **Arnheim Rudolf**. (1979) *Arte y percepción visual*. Alianza forma, Madrid, 2006.
- **Ciafardo, Mariel y De Santo, Edgar**. (s.f.) “Brevario de las Leyes de la Gestalt”, ficha de cátedra de Lenguaje Visual 1b, FBA. Disponible en:
<http://lenguajevisual1bfba.wixsite.com/lenguajevisual1b-fba/gallery>
- **Diez, G.** (2005) *Diseño estructural en Arquitectura*. Nobuko, Buenos Aires.
- **Engel, H.** (1997) *Sistemas estructurales básicos*. Gustavo Gili, Barcelona.

Imágenes

- **Imagen 1.** Mural inconcluso de Siqueiros en San Miguel de Allende, Chile. Disponible en: <https://this.com.mx/arte/siqueiros-muralismo-san-miguel-allende/>
- **Imagen 2.** Mural correspondiente al cuarto n° 1 de la antigua ciudad maya de Bonampak, México. Disponible en: <https://www.pinterest.com.mx/pin/714242822127782432/>
- **Imagen 3.** Fragmento del mural correspondiente al cuarto n° 2 de la antigua ciudad maya de Bonampak, México. Disponible en: <http://abakmaticamayablogspot.com/2012/04/bak-matematica-maya-2012-bonampak.html>
- **Imagen 4.** “El hombre controlador del universo” mural de Diego Rivera en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México. Disponible en: <http://conservacion.administromuseo.com/el-hombre-contralor-del-universo.html>
- **Imagen 5.** Mural sin título realizado por Marcelo Carpita en Tenango de Doria, México. Disponible en: <http://carpita.blogspot.com/p/obra-mural.html>