



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales

Los murales de los barrios históricos de la ciudad de Puebla.

La reapropiación del espacio público a través del Arte urbano.

Tesis presentada para obtener el grado de
Licenciatura en Artes Plásticas

Presenta:

Marco Antonio Uraga Ortiz

Director de tesis:

Dr. Mariano Castellanos Arenas

Asesora de tesis:

Dra. María Luisa Solís Zepeda

Junio 2023

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. Espacio Público y Arte Urbano.	16
1.1.1 Espacio Público	16
1.1.2 Espacio público como catalizador de una ciudadanía activa en los centros históricos	18
1.2 Arte en el espacio público y Arte Público	21
1.3 Arte Urbano.....	25
1.3.1 Orígenes del arte urbano.....	25
1.3.2 Las formas del Arte Urbano.....	29
1.4 Arte Mural Urbano	32
1.4.1 Arte Mural	32
1.4.2 Muralismo mexicano	33
1.4.3 Después del Muralismo	36
Capítulo 2. Cinco siglos de Historia Barrial	38
2.1 La ciudad histórica de Puebla. Cinco siglos de historia	39
2.1.1 Del origen al Siglo XVIII	39
2.1.2 El devenir de la Ciudad Histórica	44
2.1.3 Del siglo XX a la actualidad	46
2.2 Los Barrios Históricos. Analco, El Alto, Xanenetla, San Antonio y Santiago: análisis socio-territorial	49
2.2.1 Analco.....	52
2.2.2 El Alto	57
2.2.3 Xanenetla	60
2.2.4 San Antonio	65
2.2.5 Santiago.....	70
Capítulo 3. Análisis Iconográfico de los Murales.	76
3.1 Analco: <i>La Manos del Alfarero</i>	77
3.2 El Alto: <i>El Huehue y la mujer</i>	83
3.3 Xanenetla: <i>Tira y Afloja</i>	90
3.4 San Antonio: <i>El Águila que Devoró a la Serpiente</i>	95
3.5 Santiago: <i>La Industria</i>	101
Conclusión.....	107

Bibliografía	110
Anexo	115
Barrio de Analco	115
Barrio del Alto	121
Barrio de Xanenetla	125
Barrio de San Antonio	139
Barrio de Santiago	141

Introducción

Dentro de los barrios históricos de la ciudad de Puebla se han realizado numerosas obras pictóricas en sus espacios públicos, en su mayoría murales. Este proyecto hablará sobre las obras realizadas en dichos espacios, viendo cómo los habitantes y artistas hacen uso del espacio público de los barrios; tomando en cuenta que el Estado mantiene un discurso ambiguo en cuando al uso del espacio en la ciudad.

A través de la historia de la ciudad de Puebla, los barrios históricos, que se encuentran alrededor del centro histórico y junto con este forman parte de la zona declarada como Patrimonio Cultural de la Humanidad (UNESCO 1987), han sido relegados, marginados y muchas veces ignorados por aquellos que detentan el poder. Estos barrios, por su condición de otredad al centro y, lo que sería considerada la ciudad de Puebla por siglos, han ido formando identidades propias y se han ido modificando hasta el día de hoy.

En el último siglo, la ciudad de Puebla ha cambiado radicalmente, habiéndose expandido de forma masiva desde la década de 1930. Esta expansión provocó que los barrios que antes se consideraban *la periferia*, ahora formaran parte de su núcleo histórico, al que se llamará *ciudad histórica*. La rápida expansión y fallos en diversos sectores económicos fueron factores que hicieron que la demografía de toda la ciudad histórica fuera en declive desde la segunda mitad del siglo pasado. Actualmente, la economía de la ciudad histórica tiene un nuevo eje, el turismo, que ha traído cambios importantes en las relaciones socioculturales de toda la ciudad, pero, poco en los barrios históricos.

Con relación al espacio público, es importante que se considere como un campo político, donde convergen las personas que habitan y hacen uso de este, junto con los actores políticos que ejercen su poder desde instituciones hegemónicas, como el gobierno. Es por eso por lo que el espacio público siempre

se encuentra en una especie de disputa donde conviven distintas personas, con distintas necesidades, deseos y facultades tratando de llegar a un acuerdo de cómo debería hacerse uso de este espacio. El territorio se vuelve un espacio de disputa por su uso, sobre todo, para aquellos que desean tomarlo como espacio para el arte.

Puebla, al igual que la mayoría de las ciudades latinoamericanas, explican Kurjenoja Lounasaari e Ismael Simental (2017), siguió un proceso cultural de re-territorialización provocado por tendencias económicas globales las cuales han aumentado la desigualdad socioeconómica y han potenciado la gentrificación en las áreas urbanas. Las autoras, describen la dinámica tensa entre las prácticas artísticas independientes de la escena cultural poblana y el gobierno que intenta proyectar una imagen cultural turística y más internacional. La historia de segregación racial en Puebla tiene un factor en la lucha de poder de las manifestaciones artísticas en la ciudad, donde las zonas marginadas luchan por reapropiarse de sus expresiones culturales frente a las políticas oficiales que intentan controlar cada parte de la ciudad para insertarla en un modelo económico de clase mundial.

Así mismo, Talavera Hidalgo (2018) habla de la postura contradictoria del gobierno poblano en las políticas relacionadas con el arte urbano, donde este intenta dar un impulso a este tipo de arte, pero, al mismo tiempo, criminaliza el grafiti y otras formas de expresión gráfica en los espacios públicos hasta con seis años de prisión. El autor dice que, dentro de una ciudad creativa, el arte urbano se plantea como una actividad con mucho potencial creativo y que debería promoverse dentro de las instituciones culturales del gobierno tanto para eliminar el grafiti disruptivo en los espacios públicos y así mismo crear prácticas artísticas estéticas que incentiven un desarrollo económico. El autor parte del supuesto que “las instituciones gubernamentales mantienen la práctica del grafiti como una expresión marginal y sólo permiten su desarrollo si dichos proyectos cumplen con las necesidades institucionales de proyectar un *branding* de la Ciudad Creativa” (2018, p.6). Refiriéndose al *branding* como la forma en la que un lugar se identifica a través de

elementos específicos que crean un lenguaje propio. El *branding* es en sí la marca de un lugar. Por otro lado, la ciudad creativa se entiende como aquella que usa el espacio público como una herramienta integradora de la población y que invita a su apropiación para dar identidad y fomentar la ciudadanía.

En el 2011 comienza el proyecto de *Puebla, Capital Mundial del Diseño* con el motivo de que la ciudad pertenezca a la Red de Ciudades Creativas de la UNESCO (RCCU), una institución a que las ciudades buscan pertenecer para poder proyectar su marca al mundo y, promover el turismo y el comercio internacionalmente. Desde el 2015 Puebla forma parte de la RCCU donde busca transmitir su marca con las características de una metrópoli moderna, dinámica e incluyente pero que no deja de lado su pasado colonial y barroco; dándole énfasis a esto último; por ejemplo, con la construcción del Museo Internacional del Barroco, en su búsqueda de validez de las ciudades creativas en el ámbito internacional.

Por otro lado, Talavera Hidalgo nota que, también en el 2015, se reforma el código penal del estado donde se criminaliza el grafiti. Después de dicha criminalización, la Gerencia del Centro Histórico de Puebla, creó una brigada urbana con el propósito de embellecer los espacios del primer cuadro de la ciudad y de identificar las zonas con más presencia de grafiti y murales y si estos forman parte de proyectos gubernamentales o tienen su autorización.

En la búsqueda de un estatus global, las ciudades como Puebla buscan tener una vida cultural extensa que albergue particularidades locales que puedan ser usadas para tener una ganancia económica en el sector turístico o a través de industrias culturales. Sin embargo, esto provoca que ciertas expresiones culturales locales reciban incentivos del gobierno por su explotación económica, mientras otras se quedan completamente desatendidas o hasta prohibidas. Las políticas públicas en materia de cultura entran en contradicción al ver la ciudad como un entramado complejo de expresiones culturales y al enfocarse sólo a unas pocas, ignorando otras, forman la imagen de una ciudad de ficción en lugar de una ciudad de función, donde la sustancia ha sido sustituida por la imagen (Kurjenoja Lounasaari e Ismael Simental, 2017).

La inserción de Puebla en las redes de ciudades globales significa que las prácticas culturales y creativas están ahora ligadas a la mercantilización de la imagen pública poblana al regular el uso de los espacios públicos y al incorporar ciertas prácticas culturales a la industria turística. La ciudad, entonces, explota la cultura urbana al ponerle una gran presión para extraer su valor comercial y económico. Kurjenoja Lounasaari e Ismael Simental escriben que “la domesticación perseguida por intereses económicos y políticos hegemónicos impone nuevas codificaciones de significado y trayectorias de circulación que, en última instancia, neutralizan la disidencia política potencial de las prácticas artísticas y culturales en la calle” (2017, p.225).

Existen colectivos que han intervenido en la ciudad histórica con autorización del gobierno como: el *Colectivo Tomate*, con murales en el centro histórico y diversos barrios aledaños, destacando la ciudad mural en Xanenetla; el colectivo *La Rueda*, quienes tienen el objetivo de hacer murales que mejoren la percepción de los barrios y la integración de sus habitantes en el espacio público pero al mismo tiempo haciendo promoción turística y por último; el programa *4x4* de seguridad ciudadana que nace del Instituto Municipal de las Artes y la Cultura de Puebla, donde se convocó a que artistas realizaran murales que proyectaran imágenes de la identidad poblana.

Después de la primera fase de realización de obras en Ciudad Mural, Xanenetla cobró visibilidad atrayendo la atención de autoridades quienes decidieron incluirla en los recorridos turísticos y, para ello, se restauró la infraestructura del barrio. El trabajo de las autoridades, sin embargo, se enfocó en una mejora estética dejando de lado los problemas de calidad de vida de los pobladores del lugar. Como escriben Lounasaari y Simental, lo que comenzó como un proyecto de reconstrucción del tejido social del barrio terminó como un producto mercantilizado y domesticación de los murales, neutralizando las prácticas que intentaban mostrar la precariedad de en el barrio.

En el 2017, se creó el programa de artistas urbanos (PAU) que intenta tener un control de las expresiones culturales en el espacio público por parte de la

administración municipal poblana. El PAU requiere que los artistas que quieran presentarse en el centro histórico estén registrados en el municipio, teniendo un control de quién puede o no hacer arte urbano en la ciudad histórica. El proyecto ha tenido críticas como el costo del registro, el proceso de audiciones para ser registrado y las ambigüedades de qué imagen busca la administración municipal. Aunque el proyecto busca la profesionalización de los artistas urbanos, este también funciona como control del libre desarrollo de actividad artística en las calles de la ciudad.

Ahora bien, en esta tesis se plantea que el uso del espacio público en los barrios históricos de la ciudad de Puebla es un tema que poco se ha explorado, siendo bastante relevante, pues estos sitios forman parte del circuito histórico que está inscrito como patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO y es también un centro de patrimonio histórico y cultural de la ciudad de Puebla. En los años recientes, se han realizado intervenciones artísticas en muros y fachadas de los barrios lo cual ha generado un cambio en el paisaje cultural de estos espacios. Merece la pena explorar el impacto que tienen las intervenciones artísticas en los espacios públicos, pues este es un fenómeno relativamente reciente que promete seguir desarrollándose en el futuro.

Por otro lado, las intervenciones artísticas pueden llegar a tener diversas características que llegan a ser conflictivas con los habitantes o usuarios de dichos espacios, o con el Estado quien busca mantener una narrativa de la identidad poblana desde una perspectiva turística. Los artistas en los distintos barrios hacen usos variados del espacio; en algunos, las obras pictóricas son consensuadas y hasta patrocinadas por el gobierno de la ciudad; mientras que, en otros lados, sus intervenciones son más bien transgresoras.

Existe una compleja red de arte en el espacio público en los barrios históricos que nos permite observar cómo se va retratando la identidad barrial desde varias perspectivas: las hechas por artistas externos que buscan mantener el imaginario de una identidad poblana con el objetivo de ser consumida por los turistas; los realizados por los habitantes del barrio que buscan retratar su identidad propia; y los hechos por aquellos que simplemente violentan el espacio público.

Este trabajo buscará dar pie a una discusión de cómo debe ser tratado el uso del espacio público y; cómo una ciudad, que busca proyectarse como un centro de desarrollo cultural, debe gestionar la creación de arte urbano sin penalizarlo o limitarlo. Respetando, a la vez, la propiedad privada y el mantenimiento de los espacios.

¿Cuál es el objetivo del arte urbano en el espacio público en disputa de los barrios históricos?

A partir de esta cuestión, se realizará una selección de murales para su análisis con el objetivo de ver si las obras son una herramienta de la reapropiación del espacio público de sus respectivos barrios. Se verá si estas obras forman un espacio de resistencia en contra de las políticas culturales y turísticas impuestas desde los grupos en poder, o no.

Para ello, se tomarán estudios del arte urbano que se relacionarán con las obras pictóricas en los barrios históricos. Así mismo, se catalogarán las obras pictóricas presentes en los espacios públicos de los barrios. Más adelante, a través de un contexto histórico, cultural y geográfico de los barrios, se realizará un análisis iconográfico de una selección de obras con las que al final, la lectura de estos murales se relacionará con su impacto en el espacio público, viendo cuál es su papel en general de las obras en el entramado de las políticas culturales de la ciudad de Puebla.

En el campo de la investigación y la teoría del arte urbano se habla de su poder subversivo y capacidad de crear lenguajes que permiten la interacción con el público que ocupa la ciudad y, visibiliza el imaginario y la vida de la población marginada por las instituciones oficiales e ignorados por la mayoría de la sociedad. Los escritos sobre el arte urbano suelen enfocarse en su concepción y la visión política que este conlleva, usualmente adjuntando el contexto histórico de su origen en Estados Unidos y su expansión alrededor del globo y cómo se experimenta en las diferentes ciudades donde se presenta. Es importante resaltar el contexto sociohistórico del territorio y de sus expresiones artísticas y culturales a la hora de

escribir sobre el arte urbano de un lugar en específico, especialmente en lugares con menor producción académica como América Latina.

Con relación al arte mural, Antonio Rodríguez publicó en 1970 *El Hombre en Llamas, Historia de la pintura mural en México*, libro que busca hacer un inventario del arte mural del país organizando los murales en tres apartados: Murales prehispánicos, murales realizados desde la conquista hasta la revolución y, por último, los murales hechos después de esta. López Orozco y Ramírez Sánchez (2010) escriben que a pesar de la gran cantidad de textos que se han escrito sobre el muralismo, la gran mayoría se centra en los *tres grandes* y pocos han tenido el objetivo de hacer un inventario de los murales de otros artistas, siendo este último libro uno de los primeros intentos de catalogación.

Una rama poco explorada dentro de la investigación artística del arte urbano, es el análisis iconográfico de las obras. La iconografía, de acuerdo con Panofski (1972), es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma. Es decir que la iconografía se encarga de todo aquello relacionado al reconocimiento de una imagen.

Teniendo eso en cuenta, son escasos los autores que hablan sobre el contenido de las imágenes en el arte urbano. A continuación, se mostrarán algunos ejemplos de autores que lo hacen comenzando con: Martha Cecilia Herrera y Vladimir Olaya, dos académicos que tratan el tema de la iconografía y el arte urbano en su texto *Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales*. Ellos escriben sobre la escena cultural que rodea el arte urbano y el carácter político que ejerce sobre el territorio, tomando tres obras de arte urbano en las ciudades de Nueva York, San Francisco y Bogotá, los autores realizan un análisis iconográfico de cada una y, a partir de este, observan cómo estas movilizan la memoria en el entorno urbano donde estas se encuentran. Otro autor es Bladimir Vega, quien en su tesis doctoral *Lenguaje visual publicitario como sistema de comunicación en el Street art: Creación y difusión*, explica nociones de espacio público, de cómo el arte interactúa en este espacio, los tipos de arte urbano y, posteriormente, aborda la

semiótica de la imagen haciendo un análisis de distintas obras de artistas urbanos famosos ligándolas con el mundo de la publicidad. Así mismo, se encuentra Xavier Ballaz, quien en su ensayo *El graffiti como herramienta social. Una mirada psicosocial a las potencialidades críticas del arte urbano*, habla de las diferencias entre el arte urbano y el graffiti y sus características transgresoras hacia la hegemonía de los espacios haciéndonos cuestionar la catalogación de una obra en el espacio público como arte urbano o algo distinto dependiendo de su contexto. Desde Barcelona, el autor Vega Cedeño con su texto *Lenguaje visual publicitario como sistema de comunicación en el street art: creación y difusión*, explora las relaciones del arte con el espacio público y menciona las categorías de: a) arte público y b) arte en el espacio público; las cuales catalogan a las obras de arte dependiendo de su objetivo iconográfico. Otro autor que toca el tema del arte y el espacio público es Klein, con su texto *El arte como expresión del territorio*, donde escribe sobre la relación de las obras con el espacio, y como Vladimir Vega, también busca hacer una categorización dependiendo de su funcionalidad. Por otro lado, en el texto, *Nuevo Muralismo Mexicano*, Arvide escribe sobre los nuevos fenómenos del arte mural en el país, viendo las influencias que estos tienen y cómo se diferencian del muralismo mexicano que dominó como movimiento gran parte del siglo XX en México. Arvide, relata la importancia de la globalización y el internet como fuentes de inspiración para la creación de las intervenciones artísticas urbanas actuales, un tema poco explorado en cuanto a la interpretación del arte urbano en Latinoamérica.

Dentro del territorio mexicano, cabe resaltar un seminario quincenal con más de doscientas sesiones organizado por la doctora Rodríguez Prampolini y sus alumnas Elizabeth Fuentes Rojas y Leticia López Orozco, el cual tiene como objetivo hacer un registro y estudio de los murales dentro del contexto en los que fueron creados. Así mismo buscan registrar a los muralistas sin aplicar un criterio cualitativo de su obra (López Orozco y Ramírez Sánchez (2010).

Con vista hacia la ciudad de Puebla, no hay textos que traten de hacer un análisis iconográfico de los murales en los barrios históricos, sin embargo, existen

ejemplos de autores que tratan temas relacionados con este trabajo, como el patrimonio cultural, o el arte urbano en Puebla y las actitudes del gobierno en cuanto hacia este. Poniendo como ejemplo a los siguientes autores: Churchill Conner, quien en su texto *Patrimonio cultural intangible: algunas reflexiones críticas sobre el caso del carnaval popular en la ciudad de Puebla*, escribe sobre la fetichización del patrimonio cultural dentro de la ciudad histórica, y aunque no aborda sobre el arte urbano, sí nos hace reflexionar sobre el consumo cultural y la gentrificación de estos espacios vulnerables en pos del desarrollo turístico. Por otro lado, se encuentra Talavera Hidalgo, quien habla de la cuestión del arte urbano en Puebla y su estado como herramienta que sirve para fortalecer el branding de la ciudad en un entorno internacional, así como un arma disruptiva castigada penalmente por el gobierno de la ciudad. En su ponencia *El rol de las industrias culturales en el branding de la Ciudad Creativa: Arte urbano, grafiti y la marca Puebla*, el autor propone tratar el tema del arte urbano como una herramienta de potencial creativo que afecte positivamente a los habitantes y usuarios de un espacio público y a la ciudad como muestra de tener un desarrollo cultural vigente.

La proliferación de la investigación sobre el fenómeno del arte urbano no lleva más de cuatro décadas, por lo que un gran número de trabajos académicos se centran más en explicar su generalidad en cuanto a fenómenos de autoría, de renovación urbana o de disrupción del espacio. Debido a eso, los textos que buscan explicar su impacto en el espacio público son pocos y más aún desde un ámbito iconográfico.

Para este proyecto, se creará un registro de las obras realizadas en los barrios. Así mismo, a través de la lectura iconográfica de sus murales, se buscará su propósito en el espacio público teniendo como perspectiva el contexto del espacio en las que estas se desarrollan. Esta lectura es importante pues aumentará la discusión del uso creativo del espacio público en la ciudad de Puebla.

Así mismo, esta ciudad, al igual que muchas otras ciudades alrededor del mundo, vive una época donde muchos espacios públicos corren peligro de privatización. Este proceso tiene sus raíces en la visión de que el espacio público

no genera ganancias económicas por sí mismo y necesita cambiar su modelo de uso para poder ganar dinero, ignorando las necesidades de lugares con acceso libre y con significación para el desarrollo de la vida urbana por parte de la comunidad que vive y utiliza el espacio, por lo cual, las discusiones de un uso comunitario son necesarias, especialmente en lugares vulnerables a la gentrificación y el desplazamiento de sus pobladores.

La reapropiación del espacio público a través del arte urbano es un tema complejo pues no hay una respuesta concreta de cómo este impacta en el espacio después de ser intervenido. Los murales y otras obras de los cinco barrios (Analco, El Alto, Xanenetla, San Antonio y Santiago) a estudiar tienen distintos objetivos, siendo que buscan expresar cosas diferentes. Dentro de los barrios, se pueden encontrar murales que retratan la historia de las calles o la identidad de sus habitantes, al mismo tiempo que otros tienen una estética dirigida al turismo, o un propósito utilitario, como el de una tortillería.

A primera vista, aunque técnicamente no son clasificados como obras de arte, los murales utilitarios están muy presentes en el imaginario colectivo popular y forman parte de la identidad barrial, incluso más que los murales artísticos, porque están dirigidos a los habitantes y usuarios del barrio. Es importante, entonces, explorar la diversidad de expresión artística que hay en estos lugares y ver cómo se desenvuelven con la comunidad.

En otro tema, lugares como Venecia, por ejemplo, con una afluencia de turistas muchísimo mayor a la cantidad de habitantes locales, ha tenido un surgimiento de intervenciones artísticas en las paredes de su ciudad que tienen un mensaje claro: *fuera los turistas*. Los sentimientos anti-turismo alrededor de las ciudades con mayor flujo de viajeros son evidentes y cada vez se van acrecentando más, lo cual, queda reflejado en el arte urbano de las mismas. Los artistas plasman las narrativas que viven, por ejemplo, donde se ha llegado a gentrificar los barrios de las ciudades, desplazando a sus habitantes. La intervención con arte urbano se vuelve entonces una herramienta en la lucha tanto de la reapropiación del espacio público por parte de los locales como de resiliencia para poder mantenerse viviendo

allí. Ahora, Puebla es una ciudad turística, por lo que es un sector al que le apuesta mucho, especialmente en la ciudad histórica, donde la vida barrial puede no ir acorde con la narrativa de una ciudad llena de patrimonio cultural histórico digno de ser preservado para su consumo. Los murales que muestran la cohesión barrial ante la gentrificación y el desplazamiento de sus habitantes, salen de la narrativa del arte como un producto de consumo meramente estético.

A través del análisis de los murales, este proyecto buscará, ver su impacto en el espacio público. Observando si estas obras funcionan como objeto artístico que defiende los intereses de los barrios, o del Estado.

Siguiendo esta línea, al hacer un análisis de las imágenes en los murales, se buscará hacer una lectura iconográfica con los conocimientos del contexto histórico y cultural de los barrios históricos, dando así una interpretación de las obras y cómo estas influyen en el espacio público de los barrios. Teniendo en cuenta si los murales fueron hechos como muestra del imaginario e identidad barrial o, como consumo turístico.

Por último, este texto se dividirá en tres capítulos:

El capítulo primero “Espacio público y Arte urbano” abordará el marco teórico.

El capítulo segundo “Los barrios históricos de la ciudad de Puebla” abordará el contexto histórico-territorial y dará pauta a conocer los murales de cada barrio.

El capítulo tercero “Análisis iconográfico de los murales” tendrá un análisis de una selección de murales, donde se buscarán aplicar los objetivos de este proyecto.

Finalmente, se incluirá un apartado de conclusiones y más adelante, un anexo con el catálogo de los murales.

Capítulo 1. Espacio Público y Arte Urbano.

El arte urbano está directamente relacionado con el espacio público, pues depende de este para su existencia. En este capítulo se abordarán los conceptos que conciernen a ambos términos y cómo se relaciona con las obras en los barrios históricos de la ciudad de Puebla.

1.1.1 Espacio Público

El concepto de espacio público es relativamente nuevo, habiendo evolucionado en las últimas cinco décadas. Delgado (2011) explica que, desde los años sesenta hasta los ochenta del siglo XX, el término era utilizado por los teóricos de las cuestiones urbanas como un sinónimo de calle o plaza. Fue más tarde, en los años noventa, que pasa a describir de forma genérica un espacio abierto y accesible de una ciudad. Sin embargo, la acepción actual del término es una yuxtaposición de interpretaciones del “espacio público como conjunto de lugares de libre acceso y la del espacio público como ámbito en el que se desarrolla una determinada forma de vínculo social y de relación con el poder” (Delgado, 2011, p. 19). No obstante, al igual que muchos otros conceptos en el área de las ciencias sociales, el espacio público sigue siendo un tema en debate donde distintos autores tienen diferentes puntos de vista.

Históricamente, lo público se ha referido a lo relacionado con los asuntos de “la política, de la cultura, del Estado, del gobierno, de los poderes públicos, de la autoridad, de las instituciones, de la comunidad y de la sociedad [donde] el vínculo de lo público y la política lleva implícito al público como sujeto y objeto de la política” (Ramírez Kuri, 2003, p.33). Cuando se habla de lo público, y se distingue de lo *privado*, se apela a tres criterios heterogéneos, escribe Rabotnikof (2003): El primero habla de la distinción entre la colectividad y la individualidad, refiriéndose lo que le atañe a la comunidad o es del interés común a todos como lo público, mientras que lo privado se refiere a lo que atañe a la utilidad, interés o ámbito individual, de allí el movimiento hacia la idea de un monopolio estatal de los

intereses y asuntos de la comunidad, y por ende se habla de una unión entre lo público y lo político; El segundo se refiere a la visibilidad versus el ocultamiento, donde lo público es visible y se despliega a la luz del día mientras que lo privado se mantiene secreto, oculto a la mirada, a la comunicación y conecta históricamente con lo sacro; finalmente, el tercero se refiere a la apertura contra la clausura, lo público es accesible o abierto para todo en oposición a lo privado que se sustrae a la disposición de otros. Por ende, para que un espacio sea público deber ser: colectivo, visible y abierto.

Tomando en cuenta estos criterios, se puede decir que el espacio público es un lugar para las relaciones en público, es decir, las que se producen entre los individuos que hacen su presencia física formando, entonces, un tipo específico de reunión humana en un tiempo y espacio definido y abierto, donde hay una convivencia e intercambio de ideas y se forma a través de la movilidad. En una sociedad urbana, el espacio público es un lugar donde se encuentran distintos modos de vida y las personas se relacionan entre sí. Se debe pensar el espacio público “como sede de formas plurales de expresión ciudadana y de formas distintas de apropiación colectiva de la ciudad” (Ramírez Kuri, 2003, p.32-33). Así mismo, Klein escribe que el espacio público se puede entender como el

espacio expresivo de la vida cotidiana de quienes habitan en él. En este sentido, no sólo se reconoce como un espacio físico determinado, sino que involucra los componentes objetivos y subjetivos de los individuos que forman parte de dicho territorio, y que desarrollan su participación en espacios locales con instituciones públicas, privadas y/o de la sociedad civil (2013, p. 62).

El espacio público entonces, cobra sentido con la pluralidad de perspectivas y situaciones que, si bien reúnen a todos, con sus respectivas diferencias, éstas al aparecer públicamente plantean la creación de vínculos sociales que puedan unir a los miembros de una sociedad a partir de intereses comunes. De acuerdo con Ramírez Kuri, los campos de lo público y privado como espacio de la ciudadanía conviven, se relacionan, reorganizan y resignifican de una manera articulada conforme con las transformaciones de la vida social (2003). Es por eso que, el espacio público es un elemento activo en la vida social por su capacidad de proveer

lugares significativos donde se inscriben memorias y elementos simbólicos colectivos. Al ser un referente en la ciudad, un espacio público se concibe como el espacio de todos donde diferentes individuos aprenden a vivir juntos, se dan lugares de encuentro, de sociabilidad y experiencias comunes.

La característica de pluralidad de los usuarios en el “espacio público no provoca ni genera peligros, [este] es el lugar donde se evidencian los problemas de injusticia social, económica y política. Su debilidad aumenta el miedo de unos, la marginación de otros y la violencia urbana sufrida por todos” (Borja, 2003, p.60). “El espacio público [...] tiene una dimensión sociocultural. Es un lugar de relación y de identificación, de contacto entre las personas, de animación urbana y, a veces, de expresión comunitaria. [...] Lo que define la naturaleza del espacio público es el uso y no el estatuto jurídico” (Borja, 2003, p. 66).

La ciudad, como espacio, entre más abierto se presente, mejorará las prácticas de democratización política y social, mientras que la privatización de este constituye una negación a la ciudad como ámbito de la ciudadanía (Borja, 2003). El espacio público es donde se manifiesta la crisis de la ciudad, por ello constituye un punto sensible para hacer políticas públicas urbanas. Es importante mantener la capacidad de apertura de todos los espacios públicos, desde las calles hasta los lugares con mayor relevancia en la vida pública.

El espacio público en los barrios históricos, entonces, está conformado por todos estos lugares donde la gente convive y se relaciona de forma abierta y visible como son las calles, parques y plazas. Y serán en los muros presentes alrededor de estos lugares donde están presentes las obras de arte urbano que permite ser experimentado de forma abierta.

1.1.2 Espacio público como catalizador de una ciudadanía activa en los centros históricos

En 1997, Richard Bennet señala que, en las prácticas cotidianas de la ciudad existen vínculos entre personas semejantes pero rara vez se observa integración

entre grupos diferentes en torno a propósitos comunes que den sentido a la vida urbana. Así mismo, debido a efectos fragmentadores del desarrollo urbano, la inclusión, la tolerancia y la democracia deben convertirse en los motores de la convivencia en el espacio público. Esto requiere una participación activa de la sociedad civil y de las instituciones políticas (Ramírez Kuri, 2003).

En este sentido Borja se refiere a que una de las grandes contribuciones que se han hecho en los últimos treinta años con respecto a la gestión de la ciudad es “la revalorización del lugar, del espacio público, del ambiente urbano, de la calidad de vida, de la dialéctica barrio-ciudad, del policentrismo de la ciudad moderna” (2003, p. 72). De esta manera, se forma el concepto de *ciudadano* como sujeto de la política urbana, donde las personas se vuelven ciudadanas al intervenir en la construcción y gestión de la ciudad mediante la conquista de derechos y respondiendo a los desafíos de las dinámicas y políticas urbanas, propiciando la integración de las poblaciones marginadas y pasivas.

La inmensa carga identitaria de los centros urbanos se refuerza a partir de su comprensión como espacio público que es ámbito de relación y de encuentro, donde la población socializa, se informa y se expresa cívica y colectivamente. Se trata del espacio de todos que le da sentido de identidad colectiva a la población que vive más allá del centro (espacio) y más allá del presente (tiempo)... produciendo un legado trans-generacional y trans-espacial que define una ciudadanía derivada (Carrión, 2005:97, como fue citado en Angoa Pérez, 2016, p. 20).

Dentro de la zona a investigar, los espacios públicos son fundamentales en la creación de una identidad que no sólo los utilice por sus elementos históricos sino por la significación que los habitantes y los visitantes tienen con estos.

Al recuperarse los centros urbanos, se les atribuye de centralidad a los viejos barrios populares. Sin embargo, la mayoría de estas intervenciones producen cambios culturales, turísticos y comerciales de los centros urbanos y una gentrificación de residentes y usuarios. Hay que tener cuidado al desasociar el espacio de la instrumentalidad y el espacio de la identidad pues no sólo se pierde la conexión con lo instrumental sino también la comunicación entre cada identidad.

Si cada identidad se hace específica pero sus puntos de conexión pasan por una instrumentalidad global entonces se tiene una cultura cosmopolita ahistórica y un fraccionamiento de tribus locales. “El peligro de hoy no es el conflicto, sino la separación entre lo local y lo global, y debido a ello, la construcción de instrumentos globales desconectados de las sociedades locales” (Castells, 1998, citado por Borja, 2003, p.65). Así mismo, “el carácter de globalizado que le asignamos [a un] sector alude por un lado a un grupo de población minoritario en el conjunto de la sociedad mexicana que comparte una subcultura común al de otras grandes capitales mundiales” (Quiroz Rothe y Gómez, 2016, p.236).

Por otro lado, resultan discutibles ciertas reacciones cívicas como el conservacionismo a ultranza de algunos barrios y su población, la cual se considera a sí misma como los únicos propietarios del barrio y forman una fuerza social contraria a cualquier cambio o transformación. Olvidan que el barrio forma parte de un todo y que también las personas que trabajan, lo atraviesan o consumen allí tienen derecho a esa parte de la ciudad. Otras veces, el conservacionismo es cultural y no por parte de los residentes. Instituciones consideran cada elemento de un lugar con una edad considerable como algo intocable sin percibir que no hay preservación urbana sin una intervención que contrarreste las dinámicas degeneradoras (Borja, 2003).

En las últimas décadas del siglo pasado, el paradigma del conservacionismo cultural en la ciudad de Puebla cambió y comenzó a detenerse la destrucción de bienes materiales históricos dentro del centro de la ciudad. Al verse empujada con el rápido crecimiento urbano, se crea una zona que delimita la antigua ciudad histórica que se mantuvo por cuatro siglos con muy poca variación en su tamaño y a esta se le denominó la Zona de Monumentos Históricos de Puebla. En 1987, esta zona es declarada como patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO, propiciando aún más su conservación como hito histórico. Aunado a esto, existe en los barrios un conservacionismo cultural que impide que los habitantes del mismo puedan hacer cambios al patrimonio declarado como histórico, cuyo impacto, como

veremos más tarde, trae consecuencias a las formas de desenvolvimiento económico y cultural de estos lugares. Se puede decir que:

Lo que logra La Lista [de Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO] es, pues, que aquello que enorgullece a una comunidad local o nacional se convierta en 'orgullo de todos'. [...]La legitimidad de la lista del Patrimonio de la Humanidad radica precisamente en la trasposición de un reconocimiento local elevado a reconocimiento global (Arizpe, 2004, p. 53).

Veremos, entonces, que dentro de los espacios públicos de la ciudad histórica se encuentra un gran número de expresiones gráficas que dan pie a un análisis de cómo se relacionan con esta atmósfera de conservación y patrimonio que baña a los barrios históricos y al centro de la ciudad de Puebla.

1.2 Arte en el espacio público y Arte Público

En relación con el apartado anterior, en este nuevo apartado se hablará de cómo el arte se desenvuelve en el espacio público y cómo se categoriza dependiendo de su función, llegando a distintos conceptos como arte en el espacio público, arte público o arte urbano. Así mismo estos conceptos nos servirán como herramientas para determinar las características de los murales que se analizarán en el tercer capítulo.

Señalando la enorme cantidad de manifestaciones artísticas, que incluyen monumentos, obras arquitectónicas y demás obras pictóricas que irrumpen en calles y plazas, el arte ha estado ligado al espacio público desde sus orígenes.

Vega Cedeño (2012) escribe que el arte en el espacio público puede ser cualquier obra de arte que se desenvuelva en dicho espacio. Estas obras no necesariamente son legitimadas por instituciones oficiales, su presencia se justifica simplemente al presentarse en los espacios públicos, sin importar su contexto o significado. No obstante, el arte que se produce en el espacio público afecta y

reacciona al contexto en el que se interviene, lo que genera interés e incertidumbre entre los sectores que conviven con él.

En la década de 1960 ocurrieron conflictos sociales que pusieron en relevancia los criterios del arte en el espacio público y estos (plazas, parques y calles) fueron aprovechados por museos y empresas para ocupar como lugares de exhibición. Las instituciones crearon programas de gestión para revalorizar el espacio público a través del arte, formalizando el arte en los espacios públicos (Vega Cedeño, 2012). Sin embargo, la revalorización del espacio público responde a un tiempo de auge económico, de expansión y crisis en los centros y áreas urbanas que el purismo y funcionalismo han deshumanizado y vaciado de significado, acusa Gómez Aguilera (2004). Es con el arte, señala el autor, que las administraciones gubernamentales intentan recuperar estos espacios y volverlos lugares vivibles. “Del reconocimiento de la naturaleza política del espacio público, se asume que el arte público puede ser considerado como un gesto crítico proyectado sobre el territorio” (Gómez Aguilera, 2004, p.42)

El arte en el espacio público tiene diversas funciones que nacen de las prácticas de los habitantes de esos espacios. Este arte se carga de significado al ocupar el espacio, pues su presencia se da como respuesta del entramado físico, social y emocional colectivo de sus habitantes. Gómez Aguilera (2004) señala que, para lograr la recuperación de los espacios públicos, las instituciones gubernamentales impulsan proyectos técnicos como operaciones de micro urbanismo, equipamiento público, mobiliario urbano, diseño ambiental, jardinería o arte público, sin embargo, los resultados no siempre son satisfactorios.

La falta de espacios para ejercer una ciudadanía compartida debido a la despersonalización de las ciudades por el Modernismo urbanístico, hizo del arte una herramienta necesaria para la humanización de esos espacios. En la década de los setenta se produce una explosión de nuevas formas artísticas que se encuentran fuera de los espacios tradicionales, como el *Land Art*, los *happenings*, el *performance* y algunas otras manifestaciones de arte popular. Estas nuevas formas

artísticas provocan, a su vez, nuevas lecturas de los espacios urbanos que el arte monumental tradicional no abarca.

Vega Cedeño (2012) escribe que hay tres elementos que surgen en la creación y concepción de cualquier actividad artística en los espacios públicos: a) la importancia del tiempo y el contexto; b) la autonomía del artista y la posibilidad de materializar su obra; y c) el espectador, que debe enfrentarse a la obra sin tener conocimientos especializados de las artes en la mayoría de los casos. Haciendo referencia a este último punto, usualmente el arte en el espacio público no es muy complejo pues busca poder ser leído por un gran número de personas; en contraposición, sí existe arte en el espacio público que, a su vez, busca no poder ser interpretado más que por un grupo limitado de gente, como varias formas de grafiti.

Existe una diferencia entre *arte público* y *arte en el espacio público*. El primero se refiere a obras artísticas que vienen desde instituciones oficiales y se encuentran en el espacio público, mientras que el segundo se refiere al arte interesado en las connotaciones del espacio destinado para la obra de donde surgen elementos de importancia como la espacialidad, contexto e interacción de esta con el público. El arte público suele pensarse como el 'arte que se encuentra en las calles', no obstante, este no incluye a todas las manifestaciones en el espacio público, aunque también se encuentre allí. El arte público es, entonces, un tipo específico de obras que responden a ciertas características de funcionalidad y de estética que lo separan de muchas de las expresiones artísticas del espacio público (Vega Cedeño, 2012).

El destino del arte público es dictaminado por la administración pública y tiene el fin de ser admirado por un público que no necesariamente tiene una formación artística. El público puede interactuar con las obras o sólo fungir como espectador. Por otro lado, este tipo de arte comunica un significado social y estético al espacio donde se encuentra por parte de las instituciones oficiales.

Así mismo, Fernández (1999) señala que el arte público se refiere al arte impulsado por el Estado y tiene como fin principal la conmemoración y comúnmente

se entiende como pintura mural o esculturas públicas. Mientras que, Krzysztof Wodiczko (a quien también cita Vega Cedeño), critica al arte público como una herramienta de los sistemas del poder, ya que este tipo de arte tiene un fin impuesto por las estructuras hegemónicas y es empleado como una distracción de los conflictos sociales. Se concluye, pues, que el arte público está supeditado a las instituciones del Estado y tiene una narrativa que va en relación de su hegemonía. El resto del arte presente en el espacio público tendrá, entonces, otra denominación dependiendo de su contexto con el público y si se considera que trasgrede el espacio público.

En la ciudad de Puebla, el arte público está presente alrededor de toda la ciudad, usualmente en los camellones o plazoletas de las avenidas principales. No obstante, es la zona de monumentos históricos la que concentra la mayor cantidad de obras en el espacio público. La denominación de esta zona como patrimonio cultural de la humanidad implica que se debe velar por la conservación y evitarse en mayor medida las transgresiones al inmobiliario histórico.

El arte público en la Puebla contemporánea busca fomentar una identidad a partir de un imaginario homogéneo utilizando personajes históricos, religiosos y de la cultura popular poblana. Para ello, el gobierno de la ciudad ha puesto monumentos y esculturas de varias figuras históricas de Puebla, las cuales conforman gran parte del arte público en la ciudad y estas se encuentran en las avenidas principales, plazoletas y parques. Aunado a las esculturas y estatuas, en las últimas dos décadas el arte mural ha tenido un gran auge y es en la zona de monumentos donde se concentra un gran número de murales y donde las instituciones han promovido mayormente su creación.

Veremos más tarde, que algunos murales son, entonces, arte público, pues vienen creados desde una institución que busca expresar una narrativa oficial; mientras que, otros murales, se tratan de arte en el espacio público.

1.3 Arte Urbano

1.3.1 Orígenes del arte urbano.

Volviendo a la década de 1970 veremos que había una resistencia y hostilidad hacia las obras de arte contemporáneo, sentimientos que aumentaron después de que los artistas usaran el espacio público como una extensión del museo, sin consideración al contexto y las características del lugar (Gómez Aguilera, 2004).

En este sentido, el arte en el espacio público ha tenido artistas contestatarios que utilizan el espacio para expresar sus críticas y su desconformidad al sistema comercial del mundo del arte, usualmente, de una manera no autorizada y trasgresora. A partir de la masificación de este tipo de arte, y con la diversificación de las manifestaciones artísticas, es que se concibe el término *street art* o *arte urbano*, el cual suele considerarse como un concepto que globaliza todas las incursiones artísticas realizadas en el paisaje urbano y que se derivan del grafiti, teniendo como esencia la trasgresión y el antisistema.

Ballaz (2009) escribe que el origen del grafiti se dio en la década de 1970 en Nueva York ligado a la marginación de las comunidades afroamericanas como una forma de mostrar su presencia en la ciudad. El grafiti tuvo su origen con los *tags*, una forma pictórica en la cual los *grafiteros* firman con su nombre como señal de una marca territorial. El tag o firma, evoluciona agregando colores, formas y dibujos a la vez que se expande a otras ciudades de Estados Unidos y se consolida como Grafiti. A primera vista, el grafiti es ilegible, pues se trata de un código cerrado que sólo los integrantes del grupo de *grafiteros* pueden comprender debido a su condición trasgresora e ilegal.

Si bien en los inicios era un fenómeno a-legal que dependía de una casuística múltiple (espacios abandonados, los gustos personales del propietario de la pared que se pintaba, la falta de vigilancia de las cocheras de trenes u otros espacios), su rápida expansión ha ido provocando una regulación paralela: prohibiendo, orientando, regulando, se ha ido conformando también lo que es grafiti

y lo que no lo es en función de la situación legal, aportando así un aspecto clave para el grafitero: el mérito, que se consigue de manera directamente proporcional al riesgo tomado y a la calidad del resultado. A más riesgo y mejor obra, más mérito y, por tanto, más respeto comunitario para el autor de la hazaña (Ballaz, 2009, p.132).

A principios de la década de 1980, artistas como Basquiat, Keith Haring o John Fekner empezaron a hacer obras en las paredes de Nueva York remanecientes del grafiti, pero sin serlo. Señalando que una cosa es el grafiti y otra el arte urbano, cuya distinción no está en la obra per se, sino en el destinatario, el receptor del mensaje. El grafiti se dirige a los integrantes de un grupo cerrado que comparten sus propios códigos, mientras que el arte urbano se dirige al público en general, no es necesario ser grafitero para saber qué quiere comunicar la obra porque sus elementos no son crípticos. Aunque el arte urbano puede llegar a tener algunas cuestiones de ilegalidad, mérito y respeto también (Ballaz, 2009).

No obstante, un gran número de autores discuten sobre la exclusión o inclusión del grafiti dentro del arte urbano. Algunos engloban a todas aquellas expresiones artísticas subversivas en las calles y consideran que todas aquellas obras artísticas trasgresoras entran dentro del concepto, y sin esta característica no lo harían, siendo que, para ellos, el arte urbano nunca sería arte público, sino arte en el espacio público. Por otro lado, se argumenta que el arte urbano, aunque puede llegar a tener características disruptivas, va dirigido al público en general, como se había mencionado anteriormente, y es por esto por lo que, el grafiti no entra en la definición. Al artista se le permite realizar más cosas de manera legal, entonces cuando hace uso del espacio de la misma forma que lo haría un grafitero, no está haciendo grafiti porque le falta la condición de clandestinidad, por lo que se le conocería como *arte urbano*. El grafiti no puede considerarse como una expresión artística fuera del contexto en el que es creado. Al ser una obra transgresora y no institucional, pues, al considerarla como una práctica artística le legitimaría cuando no es esto lo que busca. (Talavera Hidalgo, 2018).

Herrera y Olaya (2011) consideran al arte urbano como un arte derivado del grafiti y todas sus variantes, las que lo hacen más complejo y lo enriquecen en técnicas y significaciones. Mientras que, Vega Cedeño (2012) expone que el arte urbano va más allá del grafiti y el arte mural público, pues engloba a otras manifestaciones artísticas, no necesariamente derivadas del grafiti.

Los artistas del arte urbano cuestionan el arte situándolo en contextos distintos a los tradicionales (museos, galerías y espacios públicos de instituciones) sin cambiar la obra de arte en sí, sino el entorno. También informan, con valores estéticos, de temas socialmente relevantes a los espectadores. El placer estético es un poderoso instrumento para llegar al público (Vega Cedeño, 2012).

El arte urbano subvierte los órdenes discursivos del espacio público al poner en cuestionamiento la forma de lo que se considera privado, generando discusiones de dónde empieza lo público y termina lo privado al usar la pared como lienzo de sus obras. Herrera y Olaya (2011) escriben que el arte urbano tiene un trabajo de comprensión de la ciudad al realizar las imágenes pues estas demarcan las posibilidades que un lugar les otorga (desde la instalación, hasta la significación territorial) y cómo el artista las ocupa para llevar a cabo sus obras y transformando el espacio en el que se encuentran sus producciones. Al reclamar su derecho a la ciudad, generan diferentes discursos de entender la misma y sus dinámicas sociales las cuales resignifican los espacios. El arte urbano, entonces, deja de ser sólo la creación del artista y se convierte en un agente modificador de los espacios públicos.

Dentro del arte urbano, existen artistas que usan el espacio público como escenario de desarrollo de obra personal, mientras que otros, reminiscentes del grafiti, valoran los retos y riesgos asociados con hacer arte en espacios públicos de forma clandestina. “Tanto el grafiti como el arte urbano están marcados actualmente por dos grandes elementos que conforman su paradoja: su condición de ilegalidad a la vez que de tendencia creciente en las grandes metrópolis.” (Ballaz, 2009, p.134)

Así mismo, el arte urbano tiene como característica su condición efímera ya que muchas veces es clandestina y/o necesita de la participación espontánea del

público. Al irrumpir la cotidianidad en los espacios públicos, la mayoría de las obras de arte urbano solamente duran días o semanas. Klein explica que “el valor efímero que posee el *street art* en la ciudad, así como su transgresión por el tipo de soporte artístico utilizado [...] se vislumbra [en] el choque que genera con los habitantes del espacio geográfico territorial más cercano (desde la sanción hasta su aceptación)” (2013, p.61). Agregando a esta idea, Herrera y Olaya (2011) escriben que el arte urbano transforma el cómo vivimos lo social en las ciudades. La instantaneidad de las obras y su característica efímera le agregan incertidumbre a la ciudad rompiendo rutinas y visibilizando al *otro*, los transeúntes buscan significar las imágenes en su recorrido, pero las imágenes no pueden pertenecer a la memoria fija por su temporalidad fugitiva.

Los artistas del arte urbano crean obras visibilizando las luchas por la memoria del *otro* y su disputa a las posiciones hegemónicas que buscan mostrar a la ciudad como un sitio carente de conflicto desde el imaginario histórico de las clases en el poder. Las obras, entonces, visibilizan las miradas del *otro*, haciendo de su perspectiva del mundo como parte del patrimonio del imaginario urbano, complejizando los reservorios de memoria colectiva social (Herrera y Olaya, 2011).

El arte callejero [o urbano], al instalarse en las rutinas de la cotidianidad, al intervenir, al constituirse en agencia, se convierte en poseedora de una cualidad política, en tanto constituye espacios que permiten la expresión de un *otro* oculto, en muchos casos anónimo, que evidencia su extrañamiento frente a la *otredad* [...], la obra pone en contacto y en calidad de observador, al transeúnte, en torno a su propia vida, y, a su vez, coadyuva a la tentativa de acercamiento a otros/as vidas. Se constituye, así, la construcción estética más allá de una transmisión de significados, más como imágenes que evocan y connotan (Herrera y Olaya 2011, p.102).

En las últimas dos décadas, el internet ha venido a cambiar la forma de la interacción entre las obras y el público. La masificación de las imágenes en línea ha provocado cambios en lo efímero del arte urbano y hecho que figuras públicas y anónimas, se legitimen como artistas reconocidos. La posibilidad de presenciar la obra sin la necesidad de estar en la ciudad donde está presente hace que el internet

sea, para los artistas, otro medio más, sin embargo, crea también un filtro que no permite observar con claridad la verdadera interacción entre el artista y el espacio.

1.3.2 Las formas del Arte Urbano.

Como se ha mencionado con anterioridad, no existe un consenso sobre qué entra y no en el arte urbano, sin embargo, hay varias expresiones artísticas en las que la mayoría de los investigadores coinciden que forman parte de esta categoría. A continuación, se retomarán las categorizaciones de varios autores, pero principalmente las realizadas por Vega Cedeño, quien ha resumido de una manera elocuente estas subcategorías.

El grafiti, el que considera como un elemento de la cultura hip-hop estadounidense, nacido en la costa este como una respuesta de las minorías negras y boricuas contra el *establishment*. Vega Cedeño (2012) dice que el grafiti es una manifestación pictórica que se desarrolla en todo el mundo y consiste en pintar directamente sobre la pared o algún elemento pegado a ella, haciendo que el soporte convierta a cada obra en algo único e irrepetible. Así mismo, Klein (2013) incluye dentro del grafiti: Los tags, que son designados a las firmas de los grafiteros donde repiten sus nombres o apodos; la escritura altamente estilizada donde se muestran ejercicios estéticos tipográficos y usualmente sólo es una palabra; y el asalto poético, en donde se escribe poesía sobre espacios públicos grises. Como mencionamos anteriormente, la inclusión del grafiti dentro del arte urbano es discutida, pero, su realización ha sido de tal importancia para el desarrollo del concepto de arte urbano que no puede quedar sin mencionarse.

Ya dentro del concepto de arte urbano, encontramos al *graffiti de estencil*, el cual utiliza papel, cartón u otro soporte rígido como plantilla de una imagen o texto para su rápida reproducción con pintura de aerosol. El proceso consiste en aplicar la pintura a través de la plantilla para formar una imagen en una superficie. Pueden utilizarse varias plantillas para añadir colores o dar profundidad.

Otro tipo de obra artística es el *Sticker Art*, el cual un tipo de obra arte que usa calcomanías como soporte para difundir mensajes de movilizaciones sociales, anti-establishment, en contra del consumismo o, simplemente transgresores. Los stickers o pegatinas pueden hacerse a partir de impresiones digitales o ser hechas a mano.

Por otro lado, tenemos al *Arte Cartel*. Este tipo de expresión se compone de piezas hechas en papel con diferentes formatos y cuyo factor principal es el elemento artístico. Las composiciones pueden formar una obra artística por sí mismas o formar parte de un conjunto de obras que realizan un discurso. Los carteles se pegan en las calles y utiliza las mismas técnicas y espacios que el cartel publicitario.

Al mismo tiempo, se encuentra la contrapublicidad o *subvertising*, que es una expresión artística que consiste en tomar los medios publicitarios y usarlos para invertir los mensajes de la publicidad haciendo parodias de productos, corporativos o políticas. En inglés la palabra se forma de *subvert* (subvertir) y *advertising* (Publicidad). Los mensajes no son siempre contra publicitarios, puesto que a veces sólo se utilizan como un medio de expresión.

Agregando a lista, y sin estar derivado del grafiti, nos encontramos con el *happening*, el cual es un evento performativo que sucede en espacios públicos y que tiene como característica buscar la disrupción de la cotidianidad y la participación del público. Su intención es crear arte que se enfoque no en el objeto sino en el evento y la participación colectiva. Ocurre usualmente con sorpresa y es efímero por su espontaneidad.

Así mismo, tenemos a las instalaciones de la calle o *street installations*, las cuales se tratan de instalaciones en espacios públicos urbanos que al intervenir el espacio cotidiano proponen darle una nueva experiencia empujándolo a sus límites. Al igual que el grafiti, no pide permiso para realizarse en la vía pública y se sitúa con sorpresa buscando la provocación para dar un mensaje.

También están las *intervenciones*, que son un tipo de arte performativo que consiste en la modificación de una obra de arte ya existente o una estructura en el espacio público para cambiar su significado con un fin no convencional. Tiene un carácter disruptivo y busca que la controversia sea una herramienta para que el público reflexione sobre el arte en los espacios públicos y su relación con el mercado, poder y la sociedad.

Por último, tenemos al *mural*, el cual se deriva del arte mural que tiene una tradición artística e histórica muy importante y antigua, estando presente en la mayoría de las sociedades. Sin embargo, es importante señalar que para que un mural sea considerado como arte urbano, este debe de tener una finalidad subversiva, o disruptiva de la narrativa hegemónica de las instituciones oficiales. Es por esto, que no todos los murales en el espacio público son obras de arte urbano. Las únicas limitaciones que se aplican a los murales para ser considerados como arte urbano es que las obras estén realizadas en muros y que vayan dirigidas al público en general.

Finalmente, para el uso en este proyecto, se entenderá como arte urbano a aquellas obras que se caracterizan por ir en contra del objeto artístico como mercancía, enfatiza la crítica y la protesta con un enfoque histórico usualmente regional utilizando elementos significativos de la cultura popular y la cotidianidad, pero en contraposiciones irónicas. Así mismo, suele ser efímero porque se vale de la interacción con el público o de una intervención en el espacio público. Este tipo de arte puede ser hecho por un grupo de creadores y no necesariamente un solo artista, a la vez que los artistas pueden buscar permanecer el anonimato. En cuanto al grafiti, por su calidad de obra cerrada y clandestinidad, no considero que entre dentro de la categoría de arte urbano, aunque su influencia en este no debe ser ignorada.

1.4 Arte Mural Urbano

1.4.1 Arte Mural

El arte pictórico ha estado presente en toda la historia de la humanidad. Desde que las personas se reunían y formaban sociedades plasmaron en las paredes de cuevas su realidad y a partir de ella podían dejar su legado, una forma de registro que daba cuenta de su existencia, como individuo y como cultura. Las imágenes realizadas en las cuevas del paleolítico son el origen del arte mural. Este tipo de arte estuvo presente en todas las civilizaciones que continuaron. Mientras las culturas evolucionaban, también los murales, que se acoplaban al nivel técnico de las sociedades que los realizaban.

Muchos de los objetos e imágenes que hoy se entienden como arte fueron hechos en tiempos y lugares que no los concebían como tal ya que tenían fines específicos como los religiosos o de adoctrinamiento, más allá de la mera función estética.

Actualmente el arte mural tiene una gran diversidad de expresiones artísticas y técnicas, que permite que pueda existir en espacios públicos y privados, sin tener como límite el tipo de soporte, llegando a tener dimensiones enormes, o que una obra se forme a partir de varios muros.

Como se mencionó anteriormente, el arte mural que se encuentra en el espacio público, no necesariamente es arte urbano, pues este depende de su intención. José Renau dice que “La pintura mural exterior se dirige, como el arte, a un público estadístico y socialmente indeterminado, a la gente de la calle, a un público absoluto; y funcionalmente constituye, por definición, la forma más democrática de la pintura: la pintura busca a la gente y no la gente a la pintura” (Ramírez Sánchez, 2010, p. 70).

El arte mural en México tiene una historia muy antigua, donde se realizaba desde las sociedades prehispánicas, en la época colonial y la independencia del país, sin embargo, el tipo de arte mural mexicano más representativo es el

movimiento artístico conocido como muralismo mexicano, del cual hablaré más adelante.

Es imposible negar la influencia del muralismo en las obras pictóricas actuales en México, especialmente del arte mural actual. Sin embargo, existen otras influencias y como mencionábamos anteriormente, la globalización y el internet ha propiciado una relación de consumo de arte sin la limitación geográfica, teniendo entonces, un imaginario mucho más diverso.

A continuación, se hablará sobre estos movimientos y cómo influyen en el Arte del México contemporáneo.

1.4.2 Muralismo mexicano

En México, el muralismo forma una pieza fundamental en el trasfondo histórico del arte mural, donde, tres artistas en específico sobresalen como los mayores exponentes del movimiento. Ellos son: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Cabe mencionar que, si bien el muralismo es un ejemplo del siglo XX del arte llevado fuera de los bastidores, galerías y museos, no se trata de arte urbano, pero sí de arte público.

En los orígenes del movimiento artístico está un artista e investigador cuya obra sirvió como inspiración para los artistas más representativos del muralismo, Gerardo Murillo, mejor conocido como *Dr. Atl*. Esta figura, junto con Vasconcelos está considerado como precursor ideológico del movimiento, debido a su rechazo del academicismo del arte y su idea de que el artista participara en la Revolución. El muralismo surgió como una corriente artística en México en las primeras tres décadas del siglo XX y tenía como objetivo la creación de un imaginario nacional a partir de la construcción de una memoria colectiva popular que reactivara procesos de reconstrucción de identidades basadas en el pasado histórico nacional y sus tradiciones. “Los pintores muralistas proponen un arte público monumental al servicio de la Revolución Mexicana que expresa un fuerte compromiso social” (Mandel, 2007, p. 41).

La década de 1910 fue turbulenta para México y después de la Revolución existía la necesidad de modernizar el país y construir una identidad nacional. Durante la siguiente década, José Vasconcelos queda a cargo de las cuestiones culturales y educativas de la nación. Vasconcelos, inspirado en propuestas de revolucionarios soviéticos, realizó una serie de campañas de alfabetización e impulsos al arte público alrededor de todo el país. La proliferación de escuelas servía como un elemento de difusión de la ideología de la Revolución Mexicana donde el nacionalismo fungía como parte integral de la misma. Así mismo, Vasconcelos buscaba una homogenización de la población mexicana para evitar conflictos. El primer paso para lograr esto era incorporar a los indígenas a la *civilización* usando el idioma español como medio unificador, buscando al mismo tiempo modificar las condiciones de vida de estos grupos llevando las industrias y reformas agrarias a la población rural. Es de este contexto histórico que el muralismo toma fuerza como una herramienta del Estado para consagrar la imagen nacional de la revolución obrera y campesina. (Mendel, 2007).

En la década de 1920 comenzó la preocupación de buscar un pasado histórico de la nación en busca de una identidad nacional unida. Fue en la siguiente década donde la nación comienza a establecerse como un país con una identidad pasada y futura y, bajo este marco ideológico, Rivera y Orozco realizaron una serie de murales sobre la historia de México. El imaginario de la identidad mexicana surge de la derivación de procesos de dominación española y de la absorción de las culturas indígenas por los españoles. Estos significados culturales antagónicos quedan plasmados de forma utópica y trágica. Cada autor trata lo precolombino en su obra de distinta forma; Rivera hace una conexión del legado de los códices renacentistas basados en la mitología griega y busca trasplantar eso en lo prehispánico creando una especie de *Clasicismo indígena*, donde ve el pasado indígena como un tiempo donde la nación podía ser completamente soberana, teniendo una autodeterminación libre del dominio exterior; Por otro lado, Orozco no concibe lo indígena a menos que se le integre a la hispanidad, lo prehispánico aparece transformado y subyugado por la conquista española, Orozco rechazaba el paradigma utópico de Rivera ya que, para él, los acontecimientos históricos forman

parte de un solo conflicto donde se enfrentan las fuerzas del progreso con las reaccionarias en las que ninguna podía ser dominante; finalmente, Siqueiros trata lo indígena de forma diferente utilizando elementos técnicos de las imágenes aztecas y olmecas en la síntesis de las figuras de sus murales y pinturas de caballete. A diferencia de los otros dos pintores, Siqueiros rechaza la representación del pasado enfocándose en el futuro (Mendel, 2007).

Los artistas del muralismo buscaban dejar de lado las influencias artísticas, elitistas, burguesas y europeas del pasado y de la época (como el art Nouveau, por ejemplo) para buscar inspiración en las prácticas culturales y expresiones artísticas de los indígenas americanos, más no reproducirlas.

El propósito de las vanguardias es negar la autonomía de la obra de Arte, producto sin función social de la burguesía reintegrando una función social a la obra. En este sentido, en un contexto de cambio político en el país, el muralismo se inscribe como una vanguardia, aunque separada de los movimientos hegemónicos de Europa y Estados Unidos. Uno de los aspectos de inversión con respecto a las vanguardias europeas es que el muralismo rechaza las posturas individualistas en las obras y busca crear arte didáctico y con sentido público dirigido al pueblo.

Entre los tres muralistas existe una relación estilística con distintas vanguardias del siglo XX, Diego Rivera tiene como referente el cubismo; por otro lado, Orozco tiene una clara influencia del expresionismo; y, por último, Siqueiros tiene una profunda inspiración con el futurismo.

El muralismo, ya existente antes de la revolución, logra su éxito después de esta al convertirse en una herramienta del gobierno para propagar su nueva visión de memoria colectiva que ayudaría a la formación de una identidad nacional. Quien tiene control sobre el imaginario de una comunidad puede modificar qué se recuerda y qué se olvida y “una comunidad sin memoria colectiva es una comunidad sin identidad dependiente de un discurso externo sobre su cualidad y su pertenencia” (Mendel, 2007, p. 52). Los españoles lo hicieron en la conquista con la evangelización y destrucción del imaginario indígena. Mientras que el muralismo lo

hace fijando escenas de la vida del pueblo mexicano buscando formar una identidad nacional unida y concreta.

1.4.3 Después del Muralismo

Después de la década de 1930, el muralismo comenzó a perder fuerza en México y las expresiones artísticas regresaron principalmente los espacios tradicionales de exposición como los museos y galerías. Antonio Rodríguez no consideraba al muralismo como un tema agotado ya que consideraba que, aunque aún había artistas realizando murales a la manera tradicional de los muralistas, existía otra corriente que buscaba caminos de expresión distintos que respondieran al contexto de la época (López Orozco y Ramírez Sánchez, 2010).

Por otro lado, Felipe Ehremberg explica que el muralismo de la segunda mitad del siglo XX pasó al servicio de la burguesía y tomaba un carácter cada vez menos político y más individualista, así mismo, se origina un fenómeno nuevo en las calles de las ciudades estadounidenses, especialmente las de California: los murales chicanos. Estos tienen un carácter de anonimidad y sentido comunitario que destacan por su habilidad artesanal y hechura fuera del patrocinio estatal o burgués (Hijar, 2010).

No fue sino hasta la década de 1980 que una nueva ola de artistas comienza a crear obras de arte en los espacios públicos, pero esta vez, sin tener al gobierno mexicano de fondo y teniendo a los murales chicanos como una gran influencia a la hora de realizar obras de arte urbano. “El nuevo muralismo mexicano se ha transformado; ya no es una estrategia política, sino que es parte de un movimiento estético libre, global, que se agrupa bajo el término de arte urbano” (Arvide, 2013, p.18).

Así mismo, Arvide expone que, con el internet, los creadores de murales pueden documentar y compartir sus obras con el resto del mundo, no sólo con la comunidad que habita o transita la zona dónde están los murales. El internet le permitió a una nueva generación de artistas mexicanos conocer lo que otros artistas

urbanos alrededor del mundo están haciendo y posteriormente tomarlos como influencia en la creación de sus propias obras (2013).

Entonces, el nuevo muralismo mexicano, no se refiere a un movimiento artístico delimitado, sino más bien al resurgimiento de creación de arte mural en espacios públicos y que tiene como característica, la influencia de la globalización y el internet, yuxtaponiendo elementos del imaginario colectivo mexicano o comunitario en los murales con otros elementos de una cultura pop global, siendo un ejemplo, el arte mural de los barrios históricos de Puebla.

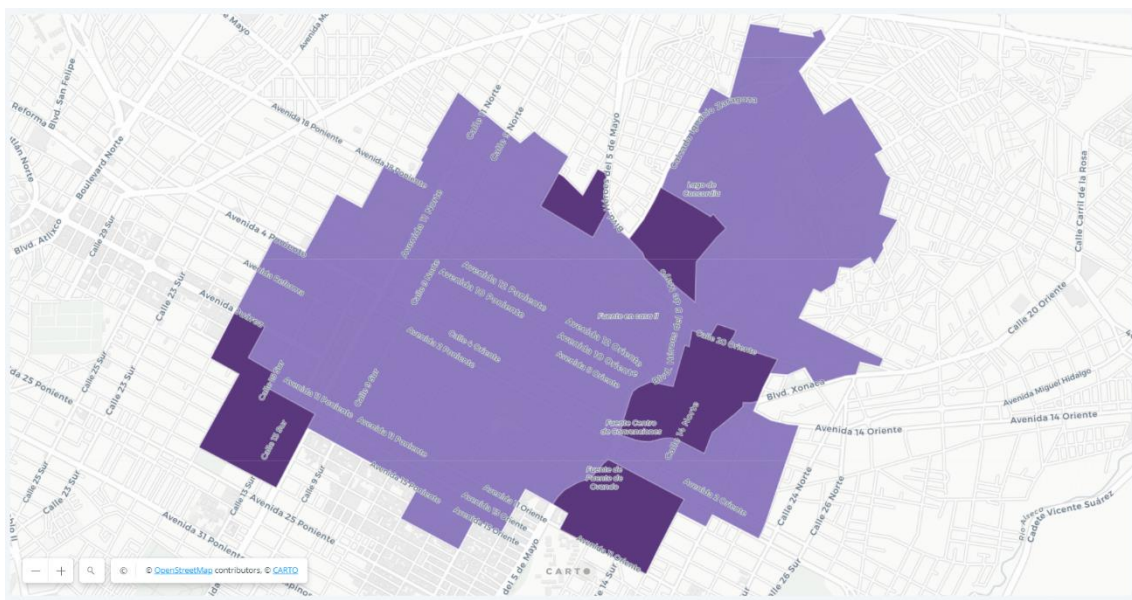
Es por esto, que veremos que dentro del arte mural en los barrios históricos existe una gran variedad de estilos e influencias que van desde las representaciones reminiscentes del muralismo, cultura popular internacional hasta la estética no figurativa de algunas obras, con lo cual nos permiten hacer una lectura de lo que los artistas pretenden representar como parte del imaginario, tanto de los barrios en lo particular, como de la identidad poblana o mexicana en lo general.

Capítulo 2. Cinco siglos de Historia Barrial

En este capítulo se hablará del contexto histórico y territorial, en donde se van a abordar los límites de la ciudad histórica y las distinciones entre el centro histórico con los barrios históricos. Así mismo, se delimitará qué barrios históricos serán los sujetos del análisis. Por otro lado, cabe recalcar que el registro de las obras a ser investigadas se realizó desde octubre de 2018 a junio de 2020 dentro de los barrios históricos de Analco, El Alto, Xanenetla, San Antonio y Santiago.

En la siguiente imagen se muestra la localización de estos lugares y los límites de las obras a analizar.

Imagen 1. Los barrios históricos y la zona de monumentos de la ciudad de Puebla.



El área en morado se trata de la zona de monumentos históricos patrimonio de la humanidad, en morado oscuro se encuentran los barrios históricos a ser analizados, en sentido de las manecillas del reloj están: San Antonio, Xanenetla, El Alto, Analco y Santiago.

El mapa fue de creación propia y puede ser consultado en: <https://iamyourteeth.carto.com/builder/4ed42a32-07fc-4c5b-9070-639b021a0b3e/embed>

Se incluyen dentro del registro, obras presentes dentro de barrios cercanos o dentro del centro histórico, sin embargo, se excluyen de la investigación por presentar pocas obras dentro del espacio público, en el caso del barrio de La Luz; y por estar fuera de la zona de monumentos, declarada patrimonio cultural de la humanidad, en el caso del barrio de Xonaca.

2.1 La ciudad histórica de Puebla. Cinco siglos de historia

2.1.1 Del origen al Siglo XVIII

Para entender la historia urbana y social de los barrios de la ciudad histórica es necesario adentrarse en el pasado de Puebla, pues es a partir de la prohibición de vivir en el centro histórico a un gran número de personas que los barrios surgen.

Los barrios tuvieron su origen durante el siglo XVI como comunidades limítrofes a la ciudad de Puebla, estando marginados por su condición de lugares con habitantes conquistados y en el rango bajo del sistema de castas. Por siglos se ha mantenido una condición de marginalidad que continúa hasta nuestros días donde aún existe una marcada desigualdad en las condiciones de vida con respecto al centro histórico.

En este capítulo se distinguirán entre dos términos: ciudad colonial, que abarca sólo la traza colonial para los españoles y suele referirse como centro histórico también; y ciudad histórica, que incluye el centro y los barrios históricos, la cual se mantuvo relativamente del mismo tamaño desde su creación en el siglo XVI hasta la década de 1930.

La ciudad de Puebla fue fundada en el siglo XVI en el Valle conocido antiguamente como Cuertlaxcoapan, hoy de Puebla, a orillas de los ríos San Francisco, Alseseca y Atoyac. El espacio geográfico donde se situó la ciudad resultó ser ventajoso para los colonizadores en el sentido que era una zona fronteriza entre señoríos indígenas que luego pasarían a ser súbditos de la corona española. De acuerdo con Vélez Pliego (2015) existía una peculiar relación entre los señoríos de Huejotzingo, Cholula, Cuautinchán, Totimehuacán y Tlaxcala los cuales utilizaban el valle de Puebla para emprender una serie de guerras rituales llamadas *Floridas* para proporcionar prisioneros a los sacrificios de México-Tenochtitlán. Así mismo, Montero Pantoja (2015) menciona que, desde antes de la presencia europea, los

pueblos indígenas no tenían una buena relación entre ellos, ya que todos estaban sometidos por los mexicas, pero con condiciones diferentes, lo que causaba un resentimiento que fue agravado cuando los tlaxcaltecas se aliaron al ejército español. Por ende, cada grupo mantuvo su unidad social con los de su propia procedencia.

En el siglo XVI, después del proceso de conquista, la ciudad fue fundada como un experimento de la corona española, la cual se estableció en terrenos sin poblaciones anteriores a diferencia de la mayoría de los nuevos pueblos y ciudades de la Nueva España. Puebla aspiraba a ser un lugar de labradores y campesinos españoles dotados de parcelas de tamaño e influencia similar, fuera de las comunidades indígenas y sin contar con el apoyo de estas, demostrando a los españoles del viejo mundo que los europeos podrían sobrevivir en el Nuevo Mundo del mismo modo que lo hacían en el antiguo (Cuenya Mateos, 1999). Así mismo, Córdova Durana (2015) explica que el dominico fray Julián Garcés, el primer obispo nombrado para América, eligió a Tlaxcala en 1526 para establecer su obispado. Sin embargo, el obispo buscó tener una ciudad de españoles y para españoles y, ocuparla como sede episcopal mientras que servía para demostrar que los peninsulares que venían sin nada a la Nueva España eran capaces de subsistir por ellos mismos.

Acorde con Manjarrez (1999), Puebla se construyó bajo un ideal utópico, anti-esclavitud y sin la explotación de los indígenas. No obstante, la mano de obra nativa fue usada desde el inicio de la construcción de la ciudad. El experimento social por parte del Oidor Salmerón, el Obispo de Tlaxcala fray Julián Garcés y la orden franciscana, fracasó desde sus inicios. Puebla seguiría una evolución diferente a lo planeado, llegando a ser el segundo centro urbano en importancia durante virreinato.

Desde su fundación, la ciudad fue privilegiada al serle concedidas prerrogativas dentro del territorio novohispano que impulsaron su consolidación como un centro urbano importante. La situación geográfica entre el Puerto de Veracruz y la Ciudad de México la convirtieron en un lugar de descanso de viajeros

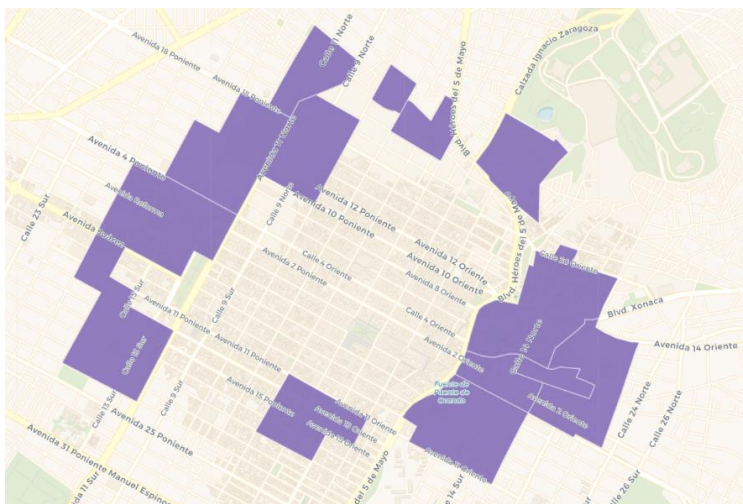
y un centro mercantil. La actividad artesanal y de manufactura se vio beneficiada por la abundancia de mano de obra indígena en la región. Así mismo la ciudad se convierte en un espacio de influencia social y religiosa al trasladarse la sede episcopal desde Tlaxcala. Esto hace que Puebla tenga una importancia cultural superada sólo por la ciudad de México (Cuenya Mateos, 1999).

En los primeros años de la ciudad, el alojamiento de los indígenas se contemplaba como algo temporal, estableciéndose fuera de los límites de la ciudad, siendo este el origen de los barrios históricos.

Después de la construcción de la ciudad, escribe Gómez García (2015), estaba planeado que la población indígena ya no sería necesitada y sería suplantada por trabajo contratado (que obligaba al contratante a proveer de hospedaje, alimentos, dos mudas de ropa anuales y medicinas), lo que causaría que los asentamientos desaparecieran al disuadir a los españoles de tener trabajadores indígenas. No obstante, desde el nacimiento de la ciudad, relata Montero Pantoja (2015), la presencia indígena fue masiva porque vinieron en grandes grupos y les fue asignado un lugar a razón de eso.

Al principio, la ubicación de los asentamientos estaba situada lejos de la traza colonial. Sin embargo, debido a la necesidad de contar con la ayuda constante de los indígenas, el ayuntamiento poblano determinó en 1550 que tuvieran terrenos para hacer sus casas, pero que estas estuvieran apartadas de la traza española, aunque cercanas a ella, como nos dice Cuenya Mateos (1999). Esto dio formación a los barrios indígenas que rodean a la ciudad por el norte, este y oeste. A continuación, se verá en la siguiente imagen la ubicación de los barrios históricos en un mapa:

Imagen 2. Ubicación de los barrios históricos de la ciudad de Puebla.



Los distintos barrios se muestran en los polígonos morados, y se ve como se formaron alrededor de la traza española envolviéndola.

Los barrios históricos se establecieron al oriente y al poniente del centro histórico. Los primeros están alrededor del cauce natural del río San Francisco (hoy el Boulevard Héroes del 5 de mayo). Estos barrios son: Xanenetla, El Alto, La Luz y Analco. Los barrios al poniente y al norte del centro se encuentran del lado del Paseo Bravo y de las estaciones de ferrocarril. Estos son: Santiago, San Sebastián, San Matías, San Miguelito, San Pablo de los Frailes, San Pablo de los Naturales, Santa Anita o Santa Ana, El Refugio y San Antonio. Por último, el único barrio localizado al sur de la traza se trata de El Carmen.

Durante el siglo XVI y XVII el gobierno instauró una separación racial en la ciudad, no dejando que los indígenas pudieran habitar en la traza española, mientras que los mestizos, negros y mulatos no habitaran en los barrios indígenas. Cabe destacar que, la ordenanza referente a los indígenas fue cumplida estrictamente, mientras que la que involucraba a las personas de otras razas fue flexible y eventualmente ignorada. La separación racial buscaba dar seguridad a los españoles evitando rebeliones en su contra.

Vélez Pliego (2015) indica que la entrega de tierras fue una tarea permanente para el gobierno poblano, pero “esta circunstancia no modificó el criterio del trazado general, dándole continuidad a las calles y avenidas, salvo por los accidentes

topográficos del terreno en el caso de las inmediaciones del cerro de Belem, o los relativos a las márgenes del río de San Francisco” (2015, p.8).

Al principio, menciona, Montero Pantoja (2015), los solares otorgados a los indígenas fueron usados para establecer sus casas, sin embargo, muy pronto, fueron ocupados para poder realizar actividades manufactureras que estaban prohibidas dentro de la traza española por su alto nivel de contaminación. Es por esta razón que el autor explica que los barrios comienzan a convertirse en espacios mixtos de cohabitación entre razas, incluida la europea. “Numerosos mestizos fueron levantando sus casas en barrios indígenas: de esta manera comenzaron a formarse importantes asentamientos de población mestiza en algunos barrios como *San Sebastián, El Alto y Analco*” (Cuenya Mateos, 1999, p.64).

La ciudad histórica queda configurada entonces, escribe, Montero Pantoja (2015), como dos asentamientos con papeles distintos: el primero, la traza española como agente articulador; y el segundo, los barrios, como satélites, formando un cinturón que servía como límite entre lo urbano y lo rural.

Los asentamientos indígenas contaron con un gobierno distinto al de los españoles desde sus comienzos, aunque con tuvieron muchos cambios en sus títulos y soberanía. Si bien los barrios siempre formaron una parte integral de la urbe, también mantuvieron una característica de marginalidad en contraste con la traza española. En los siglos XVI y XVII comenzaron a tener una identidad cultural, ocupacional y religiosa propia.

La concentración del poder político y religioso se estableció en el corazón de la ciudad, y debido a la disponibilidad de agua, fueron las actividades económicas de mayor importancia las que se asentaron alrededor de esta zona y hacia el norte, así como el factor étnico. Mientras que la traza española concentró la mayoría de las actividades religiosas, económicas y políticas; los barrios se especializaron en actividades productivas básicas.

De acuerdo con Manjarrez (1999) Otras razones para la sectorización social de la ciudad de Puebla en el siglo XVI fueron: el mestizaje, con lo cual se hicieron

barrios demarcados especialmente para la población mestiza como, El Parral, El Carmen y San José; y el nivel socioeconómico, específicamente la pobreza, que hizo que se formaran arrabales en los barrios de San Sebastián y San Miguel.

Montero Pantoja (2015) reitera que los barrios seguían un modelo jerárquico, donde el elemento rector era la iglesia y en torno a ella se encontraban las casas de los caciques. Siguiendo la línea, en cada barrio se construyó un hospital y templos exprofeso para poder mantener a cada sector poblacional en su lugar.

La ciudad colonial de Puebla ejerció un control político y económico directo no sólo sobre su espacio urbano y rural circundante, sino también sobre poblaciones vecinas. La región del obispado de Puebla/Tlaxcala concentró el mayor porcentaje de población indígena en el virreinato con alrededor de 55% de su total. La subordinación de los pueblos cercanos le permitía a la ciudad tener una gran cantidad de mano de obra disponible, además de volverse un centro político y religioso importante durante el virreinato.

2.1.2 El devenir de la Ciudad Histórica

Conforme el paso de los siglos XVI y XVII, la ciudad de Puebla se fue desarrollando por ser un paso obligado entre el Puerto de Veracruz y la capital. La llegada de materias primas favoreció a que se creara una extensa base industrial y artesanal en la ciudad, siendo la industria textil la más importante en cuanto a número de empleados y valor de productos. Esta última, a pesar de tener un declive significativo en el siglo XVIII, subsistió durante toda la colonia. Así mismo, la ciudad fungía como almacén de los productos llegados de Europa y, aunque el poder económico de los comerciantes poblanos nunca se igualó al de la capital, sí fue muy elevado. A lo largo de los siglos XVI y XVII la ciudad gozó de una prosperidad económica que la convirtió en un importante centro de desarrollo regional. No obstante, en el siglo XVIII sufrió un proceso inverso que afectó a toda la urbe, pero especialmente a los barrios históricos (Cuenya Mateos, 1999).

Las últimas décadas del siglo XVII tuvieron los primeros síntomas de la decadencia económica. Una serie de malas cosechas en la última década del siglo

y el arribo de una epidemia de sarampión y *matlazahuatl* fueron las razones de la interrupción en el crecimiento demográfico de la ciudad. A partir de esos años Puebla tuvo un derrumbe demográfico llegando a perder la mitad de su población en los primeros cuarenta años del siglo XVIII. Cuenya Mateos (1999) escribe que la alta concentración de habitantes, así como la ausencia de espacios sanitarios como letrinas o retretes y, la convivencia con animales, propiciaron una condición de insalubridad muy marcada en el centro de la ciudad y agravada en los barrios, donde la marginación y falta de agua potable agudizaron la situación.

Al mismo tiempo, Puebla empezó a sufrir una decadencia económica producto del declive de sus industrias y el traslado de mercados a otras ciudades de la corona española. Sin embargo, ningún problema fue tan grave como la terrible plaga que resultó en miles de muertes. Para tener una medida del tamaño de la pérdida demográfica en la ciudad, hacia el año de 1684, Puebla tenía alrededor de 100,000 habitantes y era la segunda ciudad más poblada de toda Hispanoamérica, sólo por debajo de la Ciudad de México, no obstante, para 1746, en la ciudad se contaba con solamente 50,366 habitantes, cantidad que se mantuvo casi sin cambios durante el resto del siglo XVIII.

La población indígena, y por tanto la población barrial, fue la que más sucumbió a las crisis epidémicas, siendo el grupo demográfico más afectado, lo cual explica la mayor disminución porcentual de este grupo en comparación con los españoles, mestizos y otras castas. Alrededor de 15% de la población adulta de la ciudad histórica murió víctima de la epidemia de *matlazahuatl* y aunque la población indígena no era el grupo mayoritario de la ciudad, formó alrededor del 50% de los entierros, reduciendo su población en un 73% (Cuenya Mateos, 1999).

La amplia reducción de población indígena en los barrios resultó en un cambio demográfico donde los mestizos pasarían a ser el grupo étnico prevaleciente a partir del siglo XIX, cambiando la identidad de estos lugares, pero manteniendo aun así muchas de las costumbres previamente establecidas.

El siglo XIX no fue uno bueno para la ciudad, la cual tuvo unos pesados conflictos socioeconómicos y bélicos que terminaron por detener el crecimiento de

la población. Sin embargo, Al final del siglo en el Porfiriato, durante una paz relativa, la ciudad tuvo un desarrollo económico e industrial como no lo había tenido en casi dos siglos, no obstante, no logró recuperar la relevancia que tenía en el carácter nacional, convirtiéndose el norte del país y la capital como los polos de poder político y económico de México (Aranda Romero, 1988).

2.1.3 Del siglo XX a la actualidad

El primer cuarto del siglo XX vio una ola de migración nacional, donde gente de escasos recursos provenientes tanto dentro como fuera del estado se establecieron en los barrios populares, formándose vecindades en todos estos lugares. A pesar de cuatro siglos desde su fundación, es hasta los años treinta donde la ciudad realmente empieza a crecer fuera de sus límites virreinales, estableciéndose barrios al norte y al oriente de la ciudad, con algunas colonias más en el sur y poniente (De la Torre Sánchez y Hernández Sánchez, 2014).

A partir de los treinta comienza una explosión demográfica en la ciudad y se forma un área metropolitana con localidades cercanas como Cholula. Más adelante, durante los años cuarenta, Puebla emerge con dos espacios claramente diferenciados: el centro antiguo y la periferia moderna (Angoa Pérez, 2016).

Más tarde, en la década de los cincuenta, se crea la Comisión de Planificación integral que publica el Plano Regulador para la ciudad de Puebla en el que se planeaba la zonificación de la ciudad en áreas verdes, turísticas, arterias de comunicación, construcción de equipamientos y una zona de protección de monumentos coloniales. Fue esta comisión la que en 1952 construye el mercado 5 de Mayo en los límites del barrio de San Antonio y construye un estadio olímpico en los límites de Xanenetla (De la Torre Sánchez y Hernández Sánchez, 2014). En esta misma década se determina como Distrito Central de Negocios al centro antiguo, por lo cual más de cien construcciones son sustituidas por sus propietarios y muchas de las unidades productivas son trasladadas a la zona industrial en la periferia norte de la ciudad (Angoa Pérez, 2016).

Un cambio radical en el paisaje poblano ocurre en 1963 cuando comienzan los trabajos de entubamiento del río San Francisco, que fuera el eje del establecimiento de la ciudad histórica, para la construcción del Boulevard Héroes del 5 de Mayo. En parte, se pretendía solucionar los problemas de insalubridad que presentaba el río tras siglos de mala conservación y a la vez tener más espacio de urbanización (De la Torre Sánchez y Hernández Sánchez, 2014). Durante la década de los sesenta, el centro y los barrios sufrieron modificaciones drásticas que transformaron sus perfiles funcionales, arquitectónicos y sociales. En el centro, para resolver la falta de vivienda social, un número de casas históricas se convierten en vecindades.

En los años ochenta se lleva a cabo la descentralización comercial, lo cual retira la central de abastos y los establecimientos de la zona y deja a los edificios en un estado de abandono. En las últimas décadas del siglo pasado, a medida que las actividades comerciales en el centro histórico se expanden, el alquiler de vivienda se vuelve poco lucrativo por lo que los propietarios buscan mejores rentas con locatarios comerciales o con la rentabilidad del terreno después de demoler la vivienda. Con el crecimiento de la ciudad, y la partida de las clases medias y altas a las periferias, el centro comienza en una etapa donde su función habitacional comienza a decaer y sus funciones económicas sólo se mantienen alrededor del zócalo. Aunque aún mantiene su función simbólica, la ciudad histórica comienza a observarse como un espacio residual de la ciudad. Angoa Pérez escribe que “la antigua zona urbana colonial fue invadida por el comercio, provocando, por una parte, la concentración de fuentes de empleo, pero por otra, el deterioro de la zona monumental” (2016, p.81).

Actualmente dentro de la ciudad histórica los usos dominantes son el habitacional, el comercial y el de servicios, aunque existe un proceso de desaliento del uso habitacional favoreciendo a los otros dos.

Ahondando más sobre uno de los proyectos que más han cambiado el paisaje de los barrios históricos durante el siglo pasado, hablaremos del proyecto Paseo del Río San Francisco, el cual modificó una zona que abarca partes de los

barrios históricos del Alto, San Francisco y La Luz. Este proyecto buscó revitalizar la economía del área, pero modificó por completo el paisaje e implicó el desalojo de los habitantes de la zona en pos del turismo.

Entrados los años noventa, escriben Cabrera Becerra y Tenorio Téllez (2006), se concibe el proyecto Paseo del río San Francisco. El programa, del cual forma parte el proyecto de Río San Francisco, proponía actuar dentro de la ciudad con proyectos que propicien la modernización y refuncionalización de la urbe y desarrollar el estado a partir de la zona capital. En 1993, el gobierno de Manuel Barret Díaz usó el deterioro del medio alrededor del río San Francisco como una de las razones principales de implementar el programa Angelópolis, citando que sería de un gran beneficio a la zona. El proyecto incluía intervenciones de renovación urbana en más de veintisiete manzanas y abarcaba desde el área de Los Fuertes hasta el puente de Ovando en el barrio de Analco. Los planes del proyecto incluían instalar hoteles y restaurantes de lujo, museos, parques, un centro de convenciones y la restauración del Río San Francisco para volverlo un río navegable. No obstante, el programa fue considerado como uno alejado de la realidad social de la zona y que no ayudaba a las necesidades de los pobladores del área, además de que atentaba con el patrimonio histórico ahí presente. Las críticas y rechazos al proyecto, aunado a la crisis económica que atravesaba México después del año 1994, obligó a reducir las acciones del proyecto del Paseo del Río San Francisco. Al final, el programa termina siendo reducido a seis manzanas y sólo se realizó un museo de sitio en la ex-fábrica La Violeta, el parque del estanque de los Pescaditos, el centro de convenciones y un puente peatonal que lo acerca a la zona del Parián. A pesar de su reducción, el proyecto tuvo un gran impacto en los barrios donde se encuentra, como lo explica Churchill Conner:

El *proyecto paseo* es hegemónico en el sentido de que no sólo designa a la zona como patrimonio, sino que justifica la expropiación de la propiedad allí situada, el desalojo forzoso de habitantes y negocios, y la resignificación de la zona como histórica, española y divinamente inspirada; y todo esto lo presenta como si fueran los intereses de toda la sociedad en lugar de ser sólo los intereses de las clases dominantes (2007, p. 210).

Churchill Conner escribe que la zona del paseo del río San Francisco se ha fetichizado para convertir el entorno barrial en una mercancía turística. Así mismo, critica que:

El patrimonio congela la relación social del trabajo alienado en el tiempo y la preserva como un fetiche, de manera que los residentes actuales de [los barrios] reconocen esta zona como el producto del ingenio artístico de los españoles antes que como el resultado del trabajo indígena. Es más, respetan el derecho del dueño a vender su propiedad y del gobierno de expropiarla para la utilidad pública, aun cuando tales acciones los privan de su hogar (2007, p.203).

Así mismo, existe una tendencia en México para caracterizar los centros históricos que consiste en delimitar su territorio, concibiéndolos como áreas aisladas del resto de la ciudad a la que pertenecen. A la ciudad histórica se le considera como un ente independiente del resto de la ciudad donde sus límites son una manifestación de una voluntad para intervenirla y defender sus valores patrimoniales donde se catalogan su conjunto de expresiones artísticas más destacadas haciendo que estos espacios se valoren como si se tratara de museos. Estos límites han propiciado una normativa urbanística restrictiva. Álvarez Mora (2008) considera que al acotar un espacio especializado distancian a los lugares del centro del resto de la ciudad asumiéndolos como los únicos que se identifican con la historia de esta y al hacer esto paralizan la verdadera historia al identificarla con uno solo de sus fragmentos urbanos.

[2.2 Los Barrios Históricos. Analco, El Alto, Xanenetla, San Antonio y Santiago: análisis socio-territorial](#)

A pesar de que los barrios históricos siempre han estado entrelazados con la ciudad colonial, la historia los ha tratado como un pie de página a la hora de hablar sobre Puebla. Su condición como entidades separadas de la traza española ha provocado que se hable de ellos desde una perspectiva hegemónica que se imponía desde la traza, un fenómeno que aún continúa.

Como hemos visto, las dos partes que componen a la ciudad histórica (los barrios y la traza española) son muy distintas históricamente. Durante la época colonial, la traza española desde su funcionó como la ciudad de Puebla, mientras que los barrios históricos eran los lugares que de facto ya no pertenecían a la ciudad, prácticamente cada barrio funcionaba como un núcleo poblacional independiente pero relacionado con sus vecinos, por lo cual, a través de los siglos se conformó una identidad propia. Así mismo, durante cuatro siglos los barrios tenían la característica de la periferia, cosa que en cuestión de un siglo pasaron a formar parte del centro histórico de la ciudad, aunque su percepción e identidad diferenciada de la traza española se mantiene. Como escribe Marín:

“La división o separación racial, materializada en la traza colonial, conjuntamente a los factores geográficos, los sustratos culturales, y las formas económicas de producción diversificada (agropecuaria, industrial y artesanal), impusieron a Puebla de los Ángeles características distintivas que, pese a los cambios de forma y fondo ocurridos en el curso del tiempo, aún son perceptibles en las estructuras sociales” (1989, p. 82).

Los primeros barrios fueron dispuestos a los indígenas de acuerdo con su lugar de procedencia para evitar conflictos étnicos, con el tiempo, estos lugares se convirtieron en asentamientos con una organización social, cultural, económica y política que se asemejaba a sus pueblos de origen (Gómez García, Salazar Exaire y Stefanón López, 2000). Los tlaxcaltecas se asentaron a las orillas de la ciudad y se dispusieron en dos sitios: uno al noreste del río San Francisco, donde fundaron Tlaxcaltecapan; y otro más al norte, en la salida al camino a Tlaxcala donde fundaron el barrio de Santa Ana y su arrabal de San Antonio, el cual terminó siendo más importante. Al norte, se formó un arrabal que a veces era considerado como un pueblo separado de la ciudad histórica, llamado Xanenetla, este se pobló cuando los dueños de las ladrilleras les regalaron a un grupo de indígenas terrenos conocidos como Texcoco y El Calvario. Al poniente de la traza española se establecieron los cholultecas, quienes formaron Cholultecapan; y naturales de Huejotzingo, quienes formaron Huexotzincapam. Ambas partes constituyeron el Barrio de Santiago, conformado principalmente por cholultecas, huexotzincas,

tlaxcaltecas y otros grupos náhuatl. A excepción de un número reducido de mixtecos en el barrio de Analco, los barrios indígenas de Puebla fueron conformados sólo por grupos procedentes del Valle de Puebla y Tlaxcala. Durante el siglo XVI y XVII, El Alto y Analco tuvieron un proceso rápido de mestizaje en comparación con el resto de los barrios. Hacia el siglo XIX, después de la guerra de independencia y del descenso poblacional de los indígenas provocado por las epidemias del siglo XVIII, los mestizos desplazaron a estos fuera de los barrios, disputándose el poder político y económico de los barrios entre mestizos y criollos (Marín, 1989).

El siglo XX trajo consigo un crecimiento de la ciudad donde los barrios dejan de ser la periferia y pasan a convertirse en parte del núcleo de la nueva gran urbe. En 1977 se nombra zona de monumentos históricos un área de 6.99 kilómetros cuadrados que abarca la traza española, los barrios históricos y la zona de los fuertes. Más adelante, en los años ochenta, se inicia un proceso de despoblamiento del centro y de los barrios históricos. La ciudad se había expandido hacia el norte y después del abandono y el deterioro de varios de los barrios, aunado con los daños del sismo de 1985, mucha gente empezó a emigrar al otro lado de la ciudad, que comenzaba a expandirse también. De la Torre Sánchez y Hernández Sánchez (2014) escribe que, a pesar del abandono y deterioro en estos lugares, la UNESCO otorga a la zona de monumentos de Puebla el título de Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1987.

En la actualidad, dentro de los barrios existe una “estrecha relación entre el uso habitacional y el pequeño comercio, los usos educacionales y los productivos. De tal manera que la pérdida de uno u otro tiene a desalentar la presencia de los demás y, por ende, a desarticular las actividades tradicionales de un sector. Este fenómeno se manifiesta en la carencia de empleo, el deterioro edilicio y la falta de seguridad” (González Aragón y Álvarez Santiago, 1999, p.29).

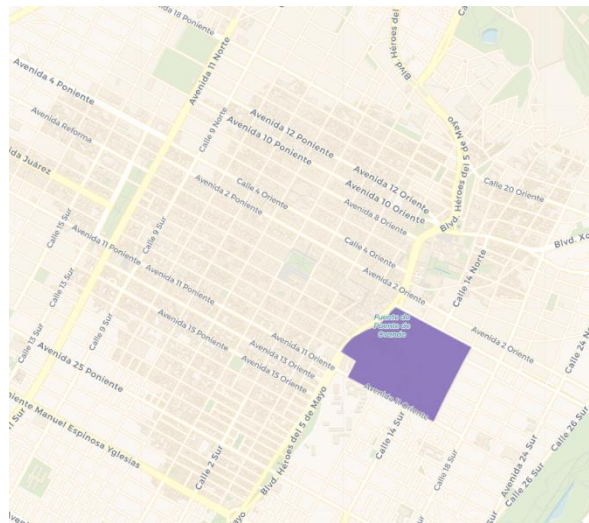
Aunque hay aproximadamente una docena de barrios históricos, en esta investigación sólo se hablarán de cinco: Analco, El Alto, Xanenetla, San Antonio y Santiago. La razón de esta selección es porque es en estos barrios donde actualmente hay una fuerte presencia de arte urbano y, por otro lado, las obras

muestran una gran diversidad de temas y tonos dependiendo del lugar donde estén hechas.

2.2.1 Analco

El barrio de Analco comprende desde las calles 8 a la 16 Sur y de la calle Juan de Palafox y Mendoza a la calle 11 oriente. Hacia el oeste limita con el Boulevard 5 de Mayo y al poniente limita con la calle 16 sur. En la siguiente imagen veremos dónde está ubicado el barrio dentro de la ciudad histórica.

Imagen 3. Ubicación del barrio histórico de Analco.



El barrio de Analco se encuentra resaltado por el polígono morado. Hacia el oeste se encuentra la traza española y hacia el norte los barrios de La Luz, San Francisco y El Alto.

En el año 1560, la población indígena que ahí habitaba nombró al barrio Analco que significa *del otro lado del río*, haciendo referencia a su ubicación con respecto al río San Francisco y la traza española (García Palacios de Juárez, 1987). Desde sus orígenes, el barrio tuvo una población de indígenas de la región, sin embargo, en el siglo XVIII hubo una migración de mixtecos. Más adelante, el barrio tiene un cambio demográfico, siendo los mestizos y criollos los principales pobladores.

Una de las características principales del barrio eran los puentes que lo conectaban con la traza española, los cuales eran constantemente reconstruidos.

Los últimos puentes fueron destruidos en 1965 debido a la construcción del boulevard 5 de Mayo y el abovedamiento del río.

Al pasar del siglo XIX al XX las principales ocupaciones del barrio de Analco estaban principalmente relacionadas con la agricultura, los textiles, la construcción y el tratado de pieles. Por otro lado, existían también, en menor medida, trabajos relacionados con el comercio, cerámica y vidrio, metales, confección de indumentaria, madera y muebles (Aranda Romero, 1988). Así mismo, Leicht (1934) menciona que en los siglos XVIII y XIX había muchos herreros en el barrio.

El barrio cuenta con dos iglesias, una ermita pequeña dedicada a las ánimas, y otra iglesia mayor dedicada al San Ángel Custodio. Al frente de la iglesia del Santo Ángel Custodio, se encuentra la plazuela del barrio, la cual data de principios del siglo XIX. La fiesta patronal de Analco es el 2 de Agosto, día del Santo Ángel Custodio (García Palacios de Juárez, 1987).

Actualmente el barrio tiene un mercado comercio relacionado con el turismo local y regional de fin de semana de alimentos y bebidas, artesanías y comercio ambulante en el jardín de Analco, donde se instala un mercado los días sábado y domingo, y que está dentro de un corredor comercial que abarca Los Sapos-Analco y Los Sapos-El Parían-Barrio del Artista (Gonzáles Aragón y Álvarez Santiago, 1999).

El barrio de Analco tiene cuarenta y seis obras de arte urbano, en su gran mayoría se trata de arte mural, con algunas excepciones como poster art e intervenciones en muros.

Pocas obras tienen la fecha de realización, pero, de las imágenes recaudadas, la más antigua del barrio es del 2010, y las más nuevas del año 2018. Esto puede significar dos cosas, no mutuamente excluyentes, la primera: que las obras de arte urbano en esta zona, y en la ciudad en general, son bastante recientes; y la segunda: las obras de arte urbano son efímeras, en su naturaleza está su eventual decadencia y desaparición, y por esto, quizás haya habido más

obras con anterioridad, pero pudieron haber desaparecido por completo, o ser tapadas para poner una obra nueva.

Veremos también que, las obras más nuevas y que tienen firma de autoría se encuentran congregadas en la zona sur del barrio, formando un circuito de arte mural por las calles de Analco.

La gran mayoría de los murales se encuentra en buen estado, sin grafiti o pegatinas encima, al igual que el estado de la pintura que no se ha caído de la pared. No obstante, veremos que en las obras que no son murales, por tratarse de papel, están a punto de desaparecer. Así mismo, resalta un mural en una esquina cuya pared se ha caído y sólo se conserva la mitad.

Existe una tendencia, que veremos replicada en otros barrios, de hacer representaciones costumbristas de los habitantes del barrio. En el caso de Analco, son los alfareros y sus creaciones quienes tienen la mayor visibilidad en los murales. Al igual que los muralistas mexicanos, la influencia del imaginario indígena como parte de la identidad mexicana, y en este caso barrial, es evidente en numerosos murales del lugar.

Por otro lado, también hay murales que no hablan del barrio desde una perspectiva identitaria, sino desde un objetivo más bien estético teniendo un enfoque meramente artístico, sin representar esto, por supuesto, algún aspecto negativo.

A continuación, se muestran tres murales que ejemplifican el tipo de obras presente en el barrio.

Imagen 4. Mural de un alfarero. Analco.



Mural n° 5, Autor/a: Lauratela (?), Ubicación: Palafox y Mendoza entre 14 y 16 Sur.
Fotografía propia.

Imagen 5. Mural de Alfarería. Analco.



Mural n°11, autor/a: Filo Zac y Tuber Art, ubicación: 16 Sur entre Palafox y 3 Oriente.
Fotografía propia.

Imagen 6. Mural de imágenes de cultura pop. Analco.



Mural n°36, autor/a: APC!, ubicación: 12 Sur y 9 Oriente.

Debido a las dimensiones del mural y por dificultades técnicas, se tomaron dos fotografías para poder captar toda la composición.

A pesar de que la mayoría de las obras son murales, hay algunas otras que son dignas de mención, por ejemplo, la siguiente imagen, que es una impresión fotográfica pegada en una pared del barrio:

Imagen 7. Fotografías impresas. Analco.

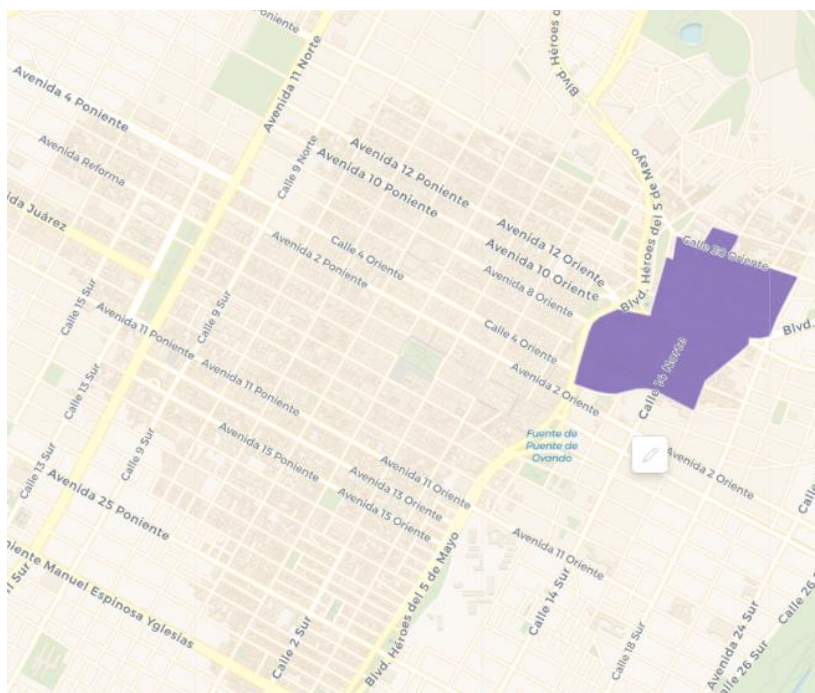


Estas imágenes se encuentran en la pared de una casona en la calle Juan de Palafox y Mendoza y, forma parte de un complejo de fotografías y murales en esa casa.

2.2.2 El Alto

El Alto se encuentra directamente al Norte del barrio de Analco siendo separados únicamente por el barrio de La Luz. El barrio se ubica entre las márgenes de dos antiguos ríos: el arroyo de Xonaca al sudeste y, al poniente, el río de San Francisco (hoy el Boulevard 5 de Mayo). Al Norte colinda con la calle 20 Oriente y al sur con las calles 6 y 4 Sur. En la siguiente imagen se muestra un mapa de su ubicación dentro de la ciudad histórica:

Imagen 8. Ubicación del barrio histórico del Alto.



El barrio del Alto se muestra en el polígono morado. Al oeste se encuentra la traza española, al norte el barrio de Xanenetla, al sur los barrios de La Luz, La Acocota y Analco y, al este con el barrio de los Remedios.

El barrio del Alto no sólo es el más antiguo de la ciudad, es incluso más antiguo que la misma traza española, como escriben Gómez García, Salazar Exaire y Stefanón López (2000), ya que en su territorio se realizó el primer intento de fundación de la ciudad de Puebla en 1531, el cual falló y tuvo que ser establecida al otro lado del río San Francisco.

En el siglo XVI, a Tlaxcaltecapan se le conoció en castellano como el Barrio de San Francisco, donde estaban las parcialidades (no llegaban a barrios) de San Juan del Río y El Alto, el cual se limitaba entonces entre la calle Real del Alto y el arroyuelo de Xonaca (Marín, 1989). En este barrio se construyó la primera parroquia de la ciudad, la de *La Santa Cruz*. Así mismo dentro del barrio hay iglesias y capillas que datan de los siglos XVI, XVIII y XIX.

En los límites del barrio, miembros franciscanos y devotos se propusieron construir capillas para las catorce estaciones del viacrucis. Las primeras cuatro estaciones se encuentran en la iglesia y atrio del templo de San Francisco, la quinta

estación corresponde al templo del Cirineo, la sexta a la capilla de La Verónica, la séptima a la capilla de Los Plateros y las seis restantes, están unidas en un solo cuerpo con una portada en un rincón de la plazuela del Calvario. Todas las capillas pasaban por la calle 12 Poniente, y por esa razón se le conocía como la *Calle de la Amargura* (García Palacios de Juárez, 1987).

Al igual que el barrio de Analco, el barrio del Alto tuvo una serie de Puentes que le conectaban con la traza española y también un puente en su margen oriental que lo conectaba con el barrio de Los Remedios. Al igual que los otros puentes, estos fueron destruidos para dar paso a la urbanización de los ríos.

En cuanto al arte urbano, el barrio del alto tiene veinticuatro obras de arte mural. Este barrio es el que presenta los murales más grandes del registro, estando en las paredes de una ex-fábrica.

Al igual que los murales de Analco, pocos presentan fechas de realización, sin embargo, los que sí tienen fueron realizados entre 2016 y 2018. En su mayoría los murales se encuentran en buen estado, sin grafiti ni intervenciones encima. Algunas de las afectaciones que tienen los murales son resultado de la misma pintura cayéndose de la pared, un proceso normal.

Aunque los murales están dispersos por las calles de los barrios, en especial las más transitadas, existe una concentración de murales en la avenida 14 Oriente, que forman un circuito artístico que transforma el paisaje urbano de los transeúntes.

Los murales de este barrio siguen tendencias similares a las de Analco, donde ambas tienen murales que se valen de elementos prehispánicos y costumbristas. Mientras que, en Analco, los alfareros eran los personajes más representados, veremos que en El Alto son los *huehues*. Los Huehues es una tradición poblana que se celebra en las épocas de carnavales y tiene su origen en el barrio del Alto. En esta tradición, las personas se disfrazan con máscaras de rostro europeo y trajes extravagantes formando comparsas que desfilan por el barrio y el centro de la ciudad, festejando y bailando con música tradicional. De acuerdo con Milenio (2021) "la palabra 'huehue' proviene del náhuatl y quiere decir 'viejo',

pero en forma despectiva. Se dice que en las danzas de los huehues, estos representan a los hacendados ricos y por eso su vestimenta es la de un catrín”.

Veremos que la paleta de colores en los murales es bastante variada, siendo pocos los murales con una paleta monocromática o con poca variedad. Así mismo, hay dos grandes grupos de murales: el primero, que tienen un elemento principal y un fondo sencillo o sólo con un campo de color; y el segundo, los que tienen muchos elementos en la composición y/o el fondo es más complejo. No se encuentra una preferencia entre alguno de estos dos grupos.

Al igual que el barrio de Analco, la mayoría de los murales tiene un carácter meramente estético, sin embargo, hay algunos que rompen con este esquema y llegan a tener una función comercial como se muestra en la siguiente imagen:

Imagen 9. Mural de una tortillería. EL Alto.

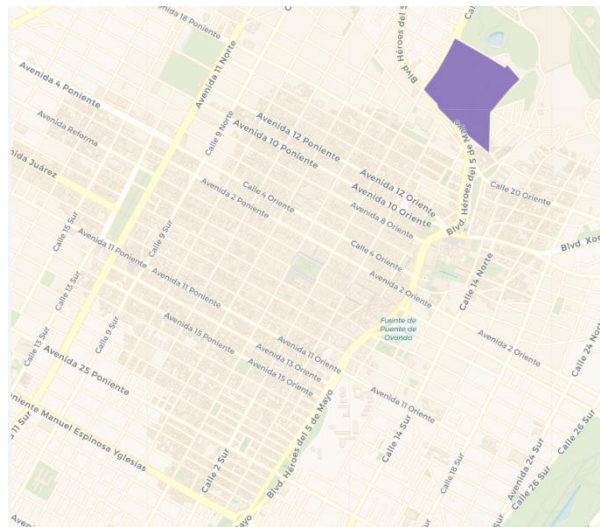


Fotografía propia.

2.2.3 Xanenetla

Xanenetla es un barrio pequeño que se encuentra al norte del barrio del Alto y al este de la traza colonial. Este se limita al norte por la Calzada Ignacio Zaragoza y el estadio Olímpico del mismo nombre. Al oeste limita con el Boulevard 5 de Mayo y al sur y este con las calles 6 y 8 Norte.

Imagen 10. Ubicación del barrio histórico de Xanenetla.



El barrio de Xanenetla se encuentra en el polígono morado. Al norte se encuentra la zona de los fuertes de Puebla. Al sureste está el barrio del Alto, y al suroeste, el barrio de San Antonio.

El barrio se estructura con la calle 4 Norte como eje central, la cual conecta con el boulevard 5 de Mayo y sobre la cual se encontraba el puente sobre el río San Francisco que conectaba al barrio con el resto de la ciudad. Xanenetla tiene una característica laberíntica, donde, al contrario del resto de la ciudad, las calles y callejuelas no tienen un orden establecido. Por ejemplo, escribe Hugo Leicht, la parte más alta del barrio es un “sal-si-puedes rodeado de casas, que parece más el patio de una casa que una plazuela” (1934, p.183). Esta característica le da a Xanenetla una identidad distintiva no sólo entre los barrios, pero con el resto de la ciudad.

De acuerdo con Checa Artasu (2013), el barrio de Xanenetla tiene su origen en el año 1560 con la presencia de un núcleo indígena llamado *Tecosco* ubicado en el margen nororiental del río San Francisco. Xanenetla se mantiene hasta el siglo XVIII como un arrabal debido a la escasa población y a su ubicación periférica de la traza española y el resto de los barrios. Por otro lado, Xanenetla no fue un barrio propiamente dicho, pues se mantuvo como un arrabal hasta que se incorporó al conjunto urbano en el siglo XX (Marín, 1989).

Cuando en 1557 se prohíben los hornos productores de ladrillos, lozas y vidrios dentro de la traza española, estas actividades se desplazan a las afueras de

la ciudad. La fundación de Xanenetla se debe a la presencia de canteras de *xalnene*, del cual deriva el nombre del barrio. El *xalnene* es una formación geológica de roca volcánica, arena y barro, que se extraía de los espacios entre el cerro de Belén y el río San Francisco, y del cual se manufacturan ladrillos y la famosa *talavera poblana*. La explotación del material tuvo como consecuencia una alteración del paisaje en el barrio, ya que provocó la deforestación del Cerro de Belén para usar la leña para alimentar el fuego de los hornos ladrilleros, además de la extracción del mismo *xalnene* (Checa Artasu, 2013).

Entre el siglo XVIII y XIX existió una importante ladrillera en el barrio. Posterior a la epidemia de 1737, los dueños de esta les regalaron terrenos a sus obreros entre el barrio de Xonaca y del Calvario. Finalmente, el barrio toma el nombre de Xanenetla entre los años 1751 y 1788. (García Palacios de Juárez, 1987). Gracias a esta industria, a través del siglo XVIII, la población de Xanenetla aumentó significativamente. Así mismo, la epidemia de Matlazahuatl de 1737, provocó el desplazamiento de gente de otros barrios a la zona, aumentando la población a tal punto que en 1776 tiene lugar la consagración de la iglesia de Santa Inés de Monte Pulciano, la cual se convierte en uno de los ejes del barrio. No obstante, fue hasta el siglo XX donde toma su forma actual (Checa Artasu, 2013).

La lejanía del barrio con respecto a la traza española y su protección contra los vientos, propiciaron que las autoridades poblanas construyeran un hospital veterinario para caballos de la policía local y, también, un cementerio, el cual funcionó desde 1832 hasta 1908 (García Palacios de Juárez, 1987). La presencia de estos elementos, convirtieron a Xanenetla en un espacio marginal a las afueras de la ciudad.

Al igual que los barrios anteriores, este estaba conectado a la ciudad colonial por un único puente que también fue destruido en la década de los sesenta del siglo pasado. Las características geográficas y de desarrollo urbano han hecho que el barrio este aislado del resto de la ciudad, sólo conectado por su lado sur con las cercanías del barrio del Alto. Así mismo, aunque dentro del barrio el tránsito vehicular es casi nulo por la estrechez de sus calles, alrededor del barrio pasa todo

lo contrario, ya que el barrio está rodeado por avenidas con alto tránsito vehicular. Estos factores y el desarrollo sin orden de sus calles es algo que por mucho tiempo propició que Xanenetla fuera un barrio con una marcada inseguridad.

Xanenetla presenta altos niveles de deterioro y decadencia exacerbado por la ausencia de los gobiernos del siglo XX de llevar a cabo proyectos de mejora de infraestructura (García Palacios de Juárez, 1987).

Cabe destacar que este es el barrio con mayor número de múrales, teniendo setenta y dos al momento de hacer el registro de obras. Se trata del barrio con mayor cantidad y densidad de arte mural, así como, el lugar de origen del impulso del arte mural en la ciudad.

Los murales del barrio fueron realizados por un grupo llamado Colectivo Tomate en un proyecto titulado *Ciudad Mural*. Este proyecto se ha realizado en distintas fases desde el 2009 hasta el 2016, coincidiendo con las fechas que algunos murales tienen escritas. El proyecto consistió en hacer un llamado a artistas locales y extranjeros para colaborar con la población del barrio y pintar murales en fachadas y paredes de todo el barrio, cubriendo la mayoría de los hogares con arte mural.

Ciudad mural se convertiría en el proyecto más importante del colectivo tomate y este se empezaría a replicar en distintas ciudades alrededor del país en los últimos años.

Xanenetla tiene como eje principal la calle 4 Norte, que es la que cuenta con el mayor número de obras, sin embargo, en todas sus calles y callejones también hay presencia de arte mural.

En cuanto al estado de los murales, en mayor medida están en buenas condiciones, no obstante, sí hay varios murales que presentan un estado deplorable o se encuentran rayados por grafiti, así como que hayan sido parcialmente tapados o destruidos por los dueños de las casas al hacer un trabajo de albañilería. Podemos notar también que, algunos murales se encuentran en estos estados porque son los más antiguos, llegando al fin de su ciclo de vida.

Las temáticas de estos murales son distintas a los de los barrios anteriores, tendiendo más a plasmar imágenes de botánica, animales o figuras abstractas, sin embargo, también hay una fuerte presencia de elementos prehispánicos y tradicionales. La mayor cantidad de artistas involucrados en el barrio significó que existe una gran variedad de estilos y técnicas y esto se ve reflejado en las paletas de colores, que van desde murales llenos de color a otros monocromáticos, teniendo mayor presencia los que tienen muchos colores.

Así mismo, veremos que los tamaños de los murales varían bastante, teniendo el mural en una sola pared más largo del registro, y otros más que utilizan muros muy largos. A diferencia del Alto, no hay murales que sean grandes en una escala vertical, pues hay pocas edificaciones de este tipo en el barrio. Por otro lado, debido a su alta presencia en callejones y calles estrechas, la mayoría de los murales son de un tamaño pequeño.

En este barrio, se pueden dividir los murales en dos grupos, haciendo referencia a su objetivo más que a su técnica: El primero, donde los murales tratan de complementar estéticamente el muro o fachada donde se encuentran, tendiendo a tener imágenes de plantas, animales, figuras geométricas, paisajes, etc. que aunque quizás cuenten una historia para la persona que habita la casa donde fueron hechas, no es evidente para el espectador ajeno; y el segundo, aquellos murales que tienen una intención artística más definida, sea el de presentar una narrativa de la vida en el barrio, la identidad poblana o mexicana, o quizás de un comentario acerca de la sociedad, en este grupo lo importante es que el espectador puede hacer una lectura significativa de la imagen.

Es notorio que muchos de los murales de Xanenetla, tienen un carácter diferente con el resto de los barrios, pues se puede distinguir la colaboración de los artistas con los habitantes del barrio, dejando la autoría de lado en la mayoría de las veces. En la siguiente imagen veremos uno de los murales realizados en colaboración con un local:

Imagen 11. Mural en Xanenetla.



Este mural abarca los dos lados de esta fachada y fue elaborado a partir de un concepto del propietario de la casa y realizado por uno de los artistas invitados por el colectivo tomate. Este mural se encuentra en la calle 4 norte.

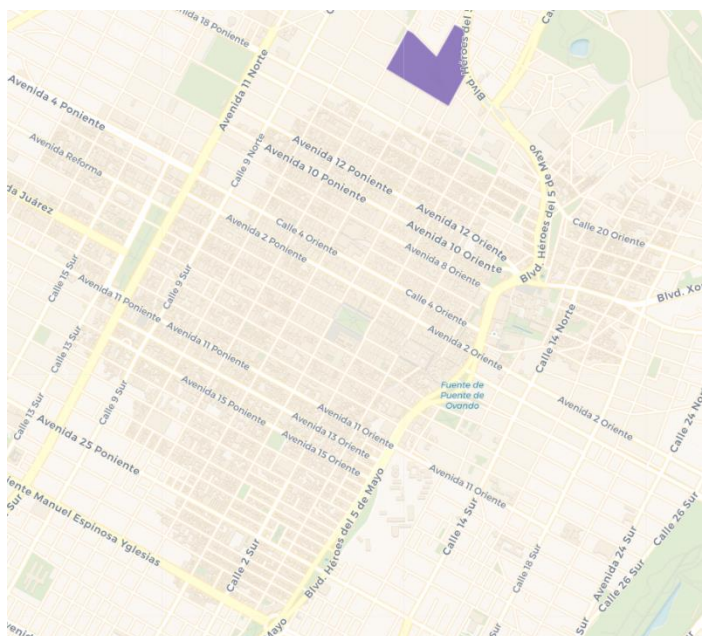
También es importante notar, que, al igual que en otros barrios, hay una presencia de murales meramente estéticos, los cuales se concentran en la entrada del barrio en la calle 4 norte y cerca del boulevard 5 de Mayo.

2.2.4 San Antonio

El barrio de San Antonio se encuentra del lado occidental del boulevard 5 de Mayo y está situado directamente al norte de la ciudad colonial sin ninguna barrera que sirviera como frontera entre la traza española y las parcelas indígenas. Este es el más pequeño de los cinco barrios de esta investigación y también el que menor número de obras presenta.

San Antonio tiene como límites: Al este el Boulevard 5 de Mayo y la calle 5 de mayo, al sur la calle 22 poniente, al oeste la calle 5 Norte y al norte la calle 28 poniente. En la siguiente imagen se muestra un mapa con su ubicación dentro de la ciudad histórica:

Imagen 12. Ubicación del barrio histórico de San Antonio.



El barrio se encuentra en el polígono morado. Al norte se encuentran los fuertes de Puebla, al este el barrio de Xanenetla y al sur, el centro histórico.

De acuerdo con De la Torre Sánchez y Hernández Sánchez (2014) el Ayuntamiento poblano cedió un terreno en 1556 para edificar la parroquia de San José, con lo que se consolida el poblamiento de la zona norte de la ciudad, sin embargo, se considera que la fundación de San Antonio no ocurrió sino hasta 1591 con el establecimiento de un convento franciscano de los *dieguinos* en la antigua ermita de Santa Bárbara.

El punto central del barrio de San Antonio es su plazuela. El barrio solía estar habitado entre ladrilleras, molinos, caleras, cuarteles y el río San Francisco (De la Torre Sánchez y Hernández Sánchez, 2014). Así mismo, la fiesta patronal del barrio es el 13 de Junio, día de San Antonio.

Uno de los cambios más importantes del barrio ocurre en 1849 cuando convierten en cementerio la hortaliza de San Antonio. García Palacios de Juárez escribe que en la portada del antiguo panteón se encontraba un arco hecho por el arquitecto José Manzo en cuyo arquitebe se leía en latín: *A paso igual camina la muerte presurosa tocando los palacios de los ricos y las chozas de los pobres*. En 1880 se clausura el panteón, quedando en abandono provocando que las bardas y

los sepulcros se destruyeran. Sin embargo, el arco de la portada se mantuvo en pie como un icono arquitectónico del barrio.

De todos los conflictos armados del siglo XIX en México, los que más afectaron a la ciudad de Puebla fue la intervención francesa de 1862, el sitio de la ciudad por los mismos en 1863 y la toma del 2 de abril de 1867. En el sitio de 1863, los barrios que rodeaban el río San Francisco fueron los más afectados y los que tuvieron mayor número de pérdidas humanas especialmente este barrio por su cercanía con los fuertes (De la Torre Sánchez y Hernández Sánchez, 2014).

Los mismos autores escriben que debido a su prohibición dentro del primer cuadro de la ciudad, se establecen negocios que son considerados como indignos para la traza española como pulquerías, cantinas y burdeles. Así mismo, se les permite a los vecinos de san Miguel Canoa vender carbón y leña en la plazuela del barrio, lo que se vuelve un ícono de San Antonio.

En las décadas de 1910 y 1920, dentro de los conflictos armados de la revolución mexicana, San Antonio se convierte en un barrio popular por sus prostíbulos ya que existía una zona de tolerancia en la que se encontraban sus calles. La vida en el barrio durante esta época se caracterizaba por la inseguridad y la concentración de lugares de vicio y en 1928 se decreta que el ejercicio de la prostitución sólo se puede realizar dentro de los límites del barrio, por lo cual todos los burdeles de la ciudad tenían que encontrarse dentro de sus calles. Es importante denotar que los habitantes del barrio estaban inconformes con la zona de tolerancia impuesta pues la situación era desfavorable para los habitantes y las autoridades tenían una poca a nula presencia en el lugar. El arco de San Antonio que fungía como el acceso del antiguo panteón, fue conocido como la entrada a la zona de tolerancia y era llamado *el arco del padrote* pues ahí se sentaban los sujetos que explotaban a las mujeres en prostitución. La corrupción entre los dueños de los establecimientos y las autoridades era tan rampante que formaba parte de la cotidianidad de San Antonio (De la Torre Sánchez y Hernández Sánchez ,2014).

El barrio sufrió de muchos cambios en el transcurso del siglo XX. Hacia 1930, la plazuela del barrio se adecuó como mercado donde se vendían verduras y

carbón. En esta misma década, en el viejo panteón del barrio, se establece un arrabal de gente trabajadora de textiles y de construcción, aunque después este fue demolido para crear la calle 5 de Mayo. A finales de la década de los cuarenta se clausura la zona de tolerancia y se traslada hasta la calle 90 Poniente, más allá de la nueva estación de trenes de la ciudad. Sin embargo, ningún cambio fue tan importante como el del arco del antiguo panteón (De la Torre Sánchez y Hernández Sánchez ,2014).

Con la salida de la zona de tolerancia, años más tarde se da la orden de la demolición del arco de San Antonio, un icono que permanece en la consciencia colectiva del barrio. García Palacios de Juárez (1987) escribe que Rafael Artasánchez Romero consciente de que era un atentado a la cultura del lugar, una noche de noviembre de 1959, por orden del Ayuntamiento que presidía, fue sigilosamente destruido el arco con el pretexto del progreso de la ciudad y el fácil tránsito.

Una vez la zona de tolerancia sale del barrio, sorpresivamente, San Antonio comienza un proceso de abandono y deterioro físico que terminan por agudizar la inseguridad y la presencia de pandillas y usuarios de drogas en la zona. Las condiciones de vivienda en los años setenta, en donde las personas vivían en vecindades de hasta cincuenta espacios y de diez personas por espacio, se aunaban a la condición precaria de la economía y la sociedad en la época. El barrio en esta década adquiere una reputación de ser muy peligroso por la delincuencia presente y las riñas por la presencia de bandas juveniles como la de los *Pitufos*, la primera pandilla de Puebla. Hacia la década de los noventa, las bandas juveniles comienzan a desintegrarse y la emigración siguió su curso, ya que muchas vecindades estaban en una condición tan precaria que comenzaron a caerse. No obstante, la percepción de que este era un barrio peligroso continuó.

Más adelante, un grupo de vecinos formó una asociación civil llamada Banda Urbana donde hicieron varias iniciativas deportivas y culturales, en donde destacan el uso de murales con artistas locales y extranjeros. Al pasar al nuevo milenio, se realizaron varias obras en el barrio, como la construcción de una cancha de fútbol

en la plazuela. Desde el 2012, Banda Urbana puso en función el centro cultural “El Arrabal” dónde solía ser una caseta de policía abandonada (De la Torre Sánchez y Hernández Sánchez, 2014).

El barrio de San Antonio tiene once murales registrados, a pesar de su cercanía con Xanenetla, es el barrio con menor cantidad de murales. Sólo un mural cuenta con fecha, del 2018. La mayoría de las obras se encuentra en malas condiciones, por ejemplo, la pintura está cayéndose, la obra fue cubierta parcialmente por cemento o más pintura, o está cubierta por grafitis. Sin tener las fechas es difícil saber la razón de las condiciones de los murales.

La mayor cantidad de murales están concentrados en las inmediaciones del parque se San Antonio, habiendo unos pocos más en calles alrededor. Al estar en su mayoría en las inmediaciones del parque, pocos de los murales se encuentran en las paredes o fachadas de casas, lo que lo diferencia con el resto de los barrios.

Al igual que en los barrios anteriores, hay una presencia de elementos prehispánicos en las imágenes. Los murales tienen una inspiración en el imaginario del hip hop, dándose a notar la influencia del grafiti estadounidense. A diferencia de los barrios anteriores, no hay murales que representen tradiciones o elementos icónicos del barrio. Por otro lado, hay un enfoque en hacer retrato donde, aunque no diga explícitamente que se trata de alguien del barrio, se puede dar a entender que es alguien de ahí. Esto último, aunque no es único de San Antonio, sí es la tendencia predominante del barrio.

La paleta de colores del barrio es variada igual que en los barrios anteriores, siendo la gran mayoría multicromáticos. Sólo un mural utiliza el blanco y negro para su figura principal, pero, su fondo es de color. Así mismo, varios de los murales tienen una tendencia hacia colores más oscuros y/o terrosos.

Clasificaría los murales de San Antonio también en dos grupos, un tanto similares a los de Xanenetla: el primero, los murales de retrato que nos muestran personas que podrían ser la representación del barrio; y el segundo los murales con

influencia del hip hop, del grafiti o que buscan complementar estéticamente las paredes.

Por otro lado, destaca una obra que bien podría funcionar como una intervención en el espacio. Se trata una pintura del antiguo arco de San Antonio en una calle en forma de glorieta que era donde se encontraba y fue destruido. A pesar de ser una pintura difícil de observar a primera vista, es uno de los mejores ejemplos de una obra que muestra un objeto de su patrimonio cultural propio.

A diferencia de los otros barrios, el arte urbano en San Antonio no tiene un elemento estético a función del turismo o del foráneo. Sin embargo, también son las obras más deterioradas de todas, mostrando una de las características principales del arte urbano, su efimeridad. A continuación, se muestra una imagen de un mural en San Antonio.

Imagen 13. Mural en San Antonio.



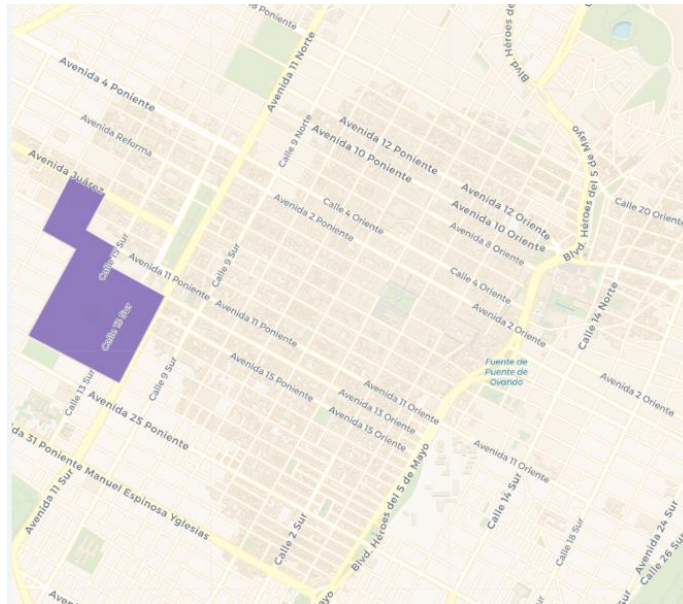
Mural de pintura en aerosol, ubicada en la calle 3 norte.

2.2.5 Santiago

El barrio de Santiago es el único que se ubica al poniente de la traza española y está separado geográficamente de los otros cuatro barrios. Este limita al este con la avenida 11 sur, al oeste con la calle 17 sur, aunque en partes se extiende hasta

la calle 19 sur. Al Norte limita con la Avenida Juárez y al sur con la calle 23 poniente. En la siguiente imagen se muestra un mapa con su ubicación dentro de la ciudad histórica.

Imagen 14. Ubicación del barrio histórico de Santiago.



Al este limita con la traza española y al norte con el barrio de San Sebastián.

Los barrios del Poniente de la ciudad fueron fundados por cuatro grupos indígenas distintos. Los cholultecas se establecieron junto al camino hacia Cholula, lugar que se convertiría en el barrio de Santiago. Siguiendo la tradición de nombrar los barrios de acuerdo con el origen de sus habitantes, en un inicio se le conoció como *Cholultecapan*, incluso en 1801, se citaba aún como *Santiago Cholultecapan*. (García Palacios de Juárez, 1987).

El barrio quedó aislado de la traza española, escribe Leicht (1934), debido a un acuerdo del Cabildo que decía que de la calle 13 Sur hacia el este no se podían establecer los indígenas, pero desde 1584 el barrio aparece en los censos desde el oeste de la Calle 11 Sur. La iglesia de Santiago se comenzó a construir en 1550. En su fachada están las estatuas de San Cosme y San Damián. La fiesta patronal es el 25 de junio, día que se celebra a Santiago.

En el barrio se encuentran ríos de agua sulfurosa y de ellos se abastecía un matadero que estuvo presente desde 1584. Fue hasta el siglo XVIII cuando se

abastece de agua potable al barrio, sin embargo, el abastecimiento de agua limpia fue un problema hasta bien entrado el siglo XX. (García Palacios de Juárez, 1987).

Actualmente en las inmediaciones del barrio se encuentra la Universidad Popular Autónoma de Puebla (UPAEP). Así mismo la avenida Juárez tiene un alto desarrollo comercial. No obstante, la mayoría de los edificios del barrio están destinados a casa habitación, aunque la presencia de comercios es frecuente también.

El barrio de Santiago tiene treinta y cinco murales registrados. Al igual que Xanenetla, una gran cantidad de los murales fueron realizados por un proyecto del colectivo tomate, aunque una buena cantidad fueron realizados por artistas externos al colectivo. Una particularidad que veremos con varios de los murales del colectivo tomate es que tienen incluido una ficha técnica, dando a conocer inequívocamente a los autores y el título de las obras, tratando las paredes como una especie de exhibición fuera de una galería.

Los murales del barrios tienen las mejores condiciones de cualquier otro barrio, siendo muy pocos los que presentan grafiti o afectaciones a la pintura o pared. Esto se puede atribuir a que gran parte de los murales fueron realizados en el 2017 y son bastante nuevos. Así mismo, el área por donde se encuentran los murales del colectivo tomate forma parte de una iniciativa del gobierno poblano donde se interviene el espacio público para volverlo un *barrio Smart*, por lo cual, aparte de adecuaciones a la infraestructura del barrio para mejorar la movilidad, los murales forman parte del proyecto del cambio estético de la zona.

La mayoría de los murales están concentrados en la calle 15 Sur y sus calles y callejones aledañas. Por otro lado, la presencia de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP) en el barrio, ha generado que el arte mural se extienda a sus inmediaciones. Cabe destacar que hay un mural que rodea las paredes de un supermercado (Chedraui), y este sería el mural más largo de todos los registrados.

La paleta de colores de los murales es contrastante con las de barrios como San Antonio o Xanenetla, ya que la mayoría de los murales, aunque tienen una paleta más restringida, el uso del color permite que se vean imágenes más claras y coloridas. Predominan, especialmente en los murales del colectivo tomate, los colores pastel. Sin embargo, en la privada de 15 Sur hay una concentración de murales independientes que tienen una paleta con más contraste y mayor uso del negro y el gris.

Al igual que en los barrios anteriores, hay una fuerte presencia de elementos prehispánicos en las imágenes, desde sólo incorporación de pocos elementos hasta composiciones enteramente de imágenes indígenas. A diferencia de Analco y el Alto, hay una poca presencia de imágenes costumbristas o que muestren las tradiciones de la ciudad o del barrio, siendo la excepción el mural presente del supermercado que retrata los paisajes que rodean a la ciudad y algunas de sus tradiciones.

En este barrio se puede categorizar los murales en tres grupos:

El primero, los murales realizados por el colectivo tomate, los cuales, aunque fueron realizados por distintos artistas, tienen una cohesión estética evidente, que conforma un circuito artístico mediando a estilos, colores y técnicas similares. Los murales de este grupo tienden a tener una figura principal, sea retrato, botánico o animal con un fondo sencillo de uno o dos colores y una paleta limitada. Así mismo, también hay murales abstractos, donde veremos composiciones harmónicas de trazos no figurativos o de *lettering*. Este grupo se enfoca principalmente en la complementación estética del barrio.

El segundo, los murales de la privada 15 sur y sus callejones. Estos murales tienen un estilo de experimentación artística más compleja, donde las composiciones, aunque variadas, presentan una mayor cantidad de elementos y detalle en las imágenes. A pesar de encontrarse en un lugar menos público, por ser una calle cerrada y con un número pequeño de transeúntes, los murales de este grupo tienen una gran proeza artística.

Por último, el tercero agrupa al resto de los murales, en su mayoría a los que se encuentran en las inmediaciones de la UPAEP, pero también aquellos en la calle 15 y 13 Sur. Con la excepción del mural del supermercado, estas obras tienden a tener una paleta de colores llamativa y saturada, haciendo un uso profesional del color y de las técnicas de realización. En cuanto a temática, no hay una diferencia entre este y el segundo grupo, siendo ambos murales que llaman la atención por su sentido estético más que narrativo. La distinción entre este y el segundo grupo es la apertura del espacio donde se encuentran. Del segundo grupo se podría argumentar que quizás no se trate de espacio público por tratarse de una zona limitada, parcialmente cerrada, lejana a la mayoría de los transeúntes, mientras que los murales de este grupo se encuentran en las calles principales del barrio, donde el público en general y especialmente los estudiantes universitarios son los espectadores. Con respecto al primer grupo, este se diferencia porque, aunque también trata de formar una complementación estética cohesiva en el barrio, esta tiene una estética y estilo distinto al de los murales del colectivo tomate, yendo más hacia el detalle.

Finalmente, puedo decir que los murales del barrio de Santiago tienen una función estética muy marcada, y siguen una línea de apreciación no sólo por la gente local, sino también por los foráneos y turistas que visitan el barrio. La mayoría de los murales fueron realizados por artistas extranjeros y del resto del país. A diferencia de la ciudad mural de Xanenetla, los murales de este barrio tienen un carácter de autoría mucho más marcado.

Un ejemplo de los murales de este barrio se presenta en la siguiente imagen:

Imagen 15. Mural en el barrio de Santiago.



Este mural se encuentra en la calle 15 Sur.

Capítulo 3. Análisis Iconográfico de los Murales.

Retomando el método iconográfico, en este capítulo se realizará un análisis de una imagen por cada barrio, siguiendo un procedimiento específico que comienza con la segmentación y descripción de la obra, para más tarde, hacer una búsqueda de relaciones entre los elementos presentes en el mural, intentando encontrar así su significado.

Este proceso comenzará con la selección de los murales, para ello se tomó en cuenta un acercamiento desde un criterio temático donde el imaginario de la identidad juega un papel principal.

Para ello, se tomó en cuenta, que las obras a analizar fueran murales y no otros tipos de Arte en el espacio público porque entre de los barrios hay una variación de los tipos de obras presentes, exceptuando, los murales, que conforman la gran mayoría de obras. Por otro lado, la técnica de pintura mural no tiene relevancia en la selección. Así mismo, los murales deberán de estar sobre el muro de algún inmueble dentro de su barrio histórico y verse en óptimas condiciones para su lectura.

Por otro lado, se buscarán murales que contengan elementos figurativos como parte principal de la imagen, porque así se puede ofrecer una lectura más objetiva de lo que la obra representa. finalmente, se buscará que estos contengan figuras relacionadas con la identidad, ya sea barrial, poblana o mexicana, teniendo preferencia aquellos que representen la identidad barrial.

Siguiendo estos criterios, se realizó la selección de un mural a ser analizado por cada barrio.

Del barrio de Analco, se eligió al mural número 12 (imagen 5) ubicado en la esquina de la calle 16 Sur entre Palafox y 3 Oriente. Este mural muestra la imagen de un alfarero trabajando, oficio tradicional del barrio de Analco y de su barrio vecino, La Luz.

En cuanto El Alto, se seleccionó al mural 37 (imagen 73). Ubicado en la esquina de la calle 12 Sur y 7 Oriente. El mural muestra un contraste entre dos personajes, un masculino, vestido de huehue; y otro femenino, que da la espalda al espectador. La lectura que resulta de este mural da mucho de qué hablar.

El barrio de Xanenetla, es el barrio con mayor número de murales y el más difícil de hacer una selección. Después de una deliberación entre más de diez murales, finalmente se optó por el mural 144 (imagen 26), ubicado en la privada 28 Poniente, el cual habla de una lucha mexicana entre las clases bajas y altas, que, aunque no es explícito a la hora de tratar de la identidad, es un fenómeno con el que se una gran parte de la población se puede identificar, y si hablamos del barrio, todavía más aún.

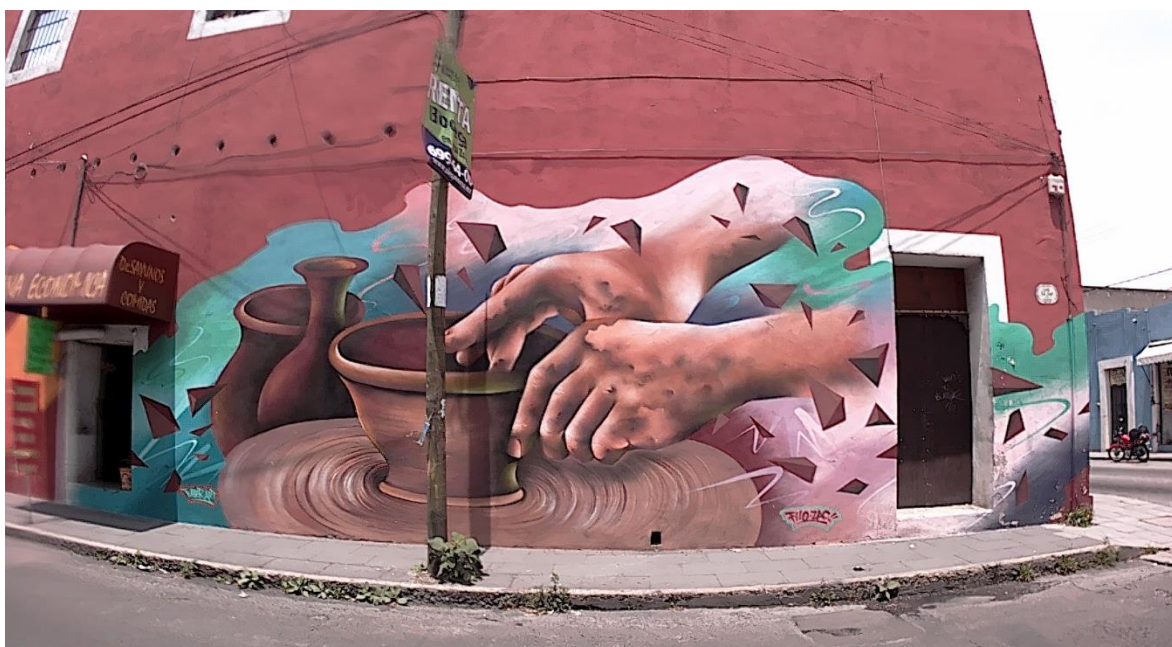
Pasando al barrio de San Antonio, se eligió analizar el mural número 155 (imagen 30), ubicado en la plazuela de San Antonio, entre las calles 24 Poniente y 3 Norte. Este mural es uno de los más explícitos a la hora de tratar el tema de la identidad desde una perspectiva que va desde lo local hasta lo nacional.

Finalmente, en el barrio de Santiago, se seleccionó el mural número 175 (imagen 34), ubicado en la privada 17 a Sur y calle 15 Sur. El mural muestra, dentro de tres círculos separados, pinturas relacionadas con la industria automotriz, la cual forma parte la memoria colectiva del barrio debido a la presencia de un antiguo taller, y, por ende, forma parte del imaginario de la identidad de Santiago.

3.1 Analco: *La Manos del Alfarero*

A continuación, se muestra una fotografía del mural escogido y su contexto inmediato:

Imagen 5. Mural de un Alfarero. Analco.



Mural n°11, autor/a: Filo Zac y Tuber Art, ubicación: 16 Sur entre Palafox y 3 Oriente.
Fotografía propia.

Como se puede observar, la obra se encuentra en la fachada de un edificio en la esquina de una calle del barrio. Tres elementos interrumpen la imagen: Dos puertas, una casi en la esquina derecha y otra en los límites izquierdos del mural, esta última tiene una lona que indica que dentro del edificio hay una cocina económica; el otro elemento se trata de un poste para cables de luz o teléfono que se encuentra en la banqueta inmediatamente enfrente del mural y está ubicado en el tercio izquierdo de la imagen.

Para poder analizar la imagen con mayor facilidad, fue editada para eliminar los defectos de perspectiva que tiene debido al ángulo con la que se. Así mismo, se ocupa una rejilla posicional para poder diseccionar los elementos de la imagen topográficamente. Resulta la imagen en:

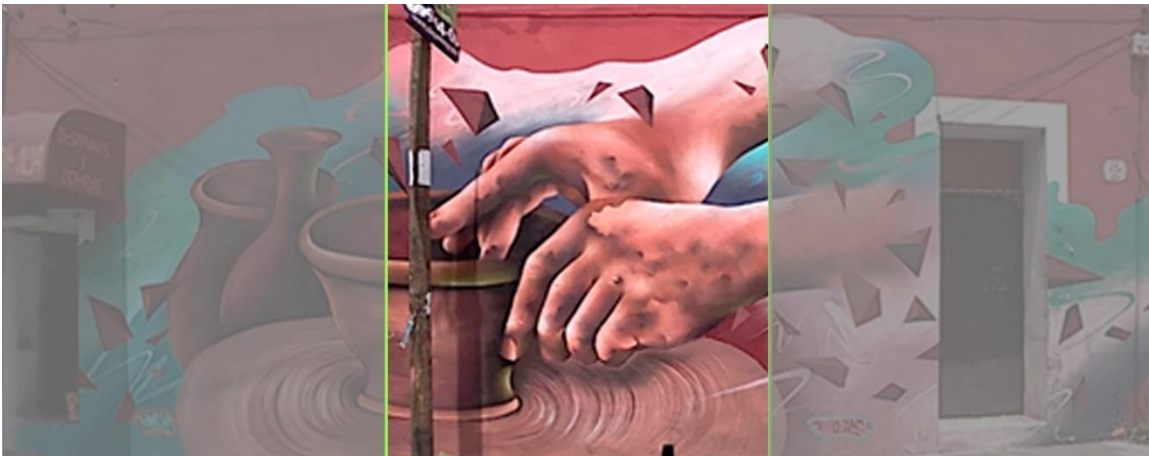
Imagen 16. Mural de alfarería. Analco



Se aplicó la retícula de posicionamiento al mural. Edición propia.

Tomando la rejilla como referencia, se dividió la imagen en tercios verticales para poder analizar de una manera más sencilla la obra.

Imagen 17. Tercio central del mural de Analco.



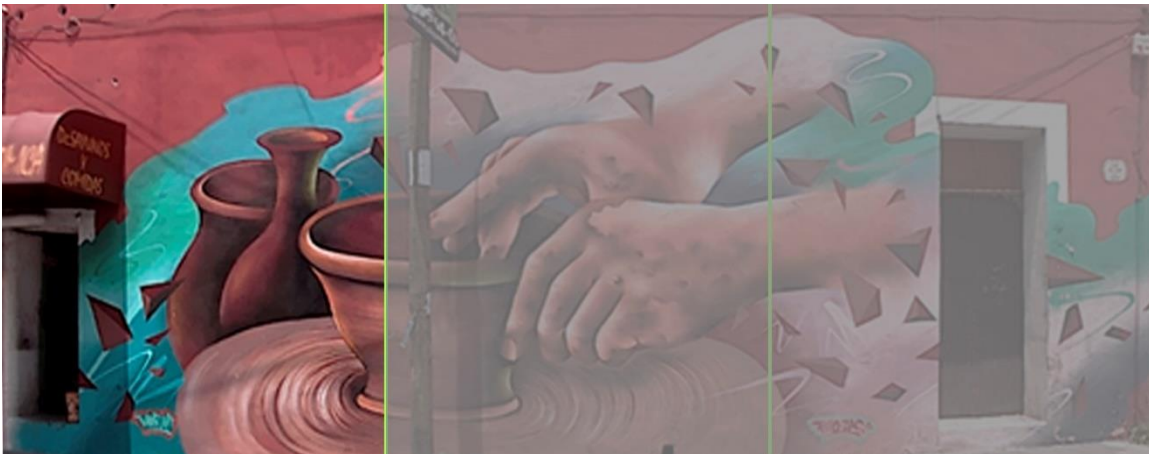
Fotografía y edición propia.

Partiendo desde el centro, como se ve en la imagen anterior, se observa que se encuentran dos manos manchadas de barro que se desvanecen un poco después de la altura de las muñecas, tocando un tazón de barro postrado sobre una mesa giratoria. El tazón se encuentra partido entre la línea del tercio y ocupa una parte pequeña del tercio izquierdo, así mismo, las manos se desvanecen pasando el tercio derecho, ocupando también una pequeña parte de este.

Por encima de las manos se encuentran figuras geométricas del mismo color que el tazón de barro, aunque contrastan por estar formadas con líneas rectas. Se presume su tridimensionalidad debido al sombreado que tienen, dando a entender que se trata de prismas irregulares flotando en la imagen. Así mismo, por detrás de los jarrones y prismas cafés, se encuentran unas líneas de distintos colores, pero principalmente claros que tienen una forma de garabato, las cuales parecen estar flotando en el mismo espacio que los prismas cafés.

Sobre el tercio izquierdo la imagen se vuelve más pequeña que en el centro y veremos que, en el límite izquierdo, la imagen se interrumpe por la presencia de una puerta y un lona, como a continuación se puede ver en la siguiente imagen:

Imagen 18. Tercio izquierdo del mural de Analco.



Fotografía y edición propia.

En este tercio podemos observar, hacia la parte derecha de la sección, dos jarrones de barro de distintos tamaños y formas, uno por delante del otro: El jarrón trasero es más ancho, tiene una boca amplia y un cuello pequeño; por el otro lado, el jarrón delantero tiene un cuerpo ancho, aunque no tanto como el otro jarrón, un cuello delgado y largo y se ensancha un poco al llegar a la boca, aunque esta es considerablemente más pequeña que la del otro jarrón.

A la izquierda del tercio, en la parte inferior, se encuentra un cúmulo de los mismos prismas cafés que se encuentran sobre las manos en el centro. En el fondo hay más de los garabatos que tienen un color más azulado que las líneas del centro, también parecen flotar por detrás de los prismas.

Pasando al tercio derecho, la imagen vuelve a hacerse más pequeña, y también hay una puerta, aunque esta está justo en el centro del tercio y la imagen continúa más allá de esta, como se muestra en la siguiente imagen:

Imagen 19. Tercio derecho del mural de Analco.



Fotografía y edición propia.

En este tercio se encuentran los brazos que se desvanecen y cuyas manos tocan el tazón de barro. Por encima de los brazos desvanecidos están más de los prismas cafés y en mayor número que en los otros tercios.

De igual forma que en las otras secciones, hay distintos garabatos flotando en el espacio de los prismas, sin embargo, vemos que, en esta sección, uno de los garabatos se encuentra por encima de la mesa giratoria, no obstante, el resto están por detrás de los prismas cafés. Esto crea una ilusión de profundidad donde estos objetos se encuentran entre el primer y el tercer plano de la imagen.

El fondo de la imagen está ininterrumpido en las tres secciones tratándose de un gradiente de distintos colores que va del azul en la sección izquierda con un color más claro en la parte alrededor de la puerta; pasando a la sección central que tiene dos colores predominantes, un color rojizo muy claro en la parte de arriba y un morado oscuro y desaturado en la parte inferior, inmediatamente detrás de las figuras centrales; en la sección derecha se observa que predominan tres colores, por detrás de los brazos que se desvanecen hay un verde azulado que se difumina hacia abajo con el mismo color rojizo muy claro de la sección central, la puerta interrumpe estos colores los cuales culminan en la sección del extremo derecho

divididos en tres partes, con el verde arriba, el color claro en medio y aparece el mismo morado de la sección central, en la parte inferior de esta zona.

La imagen no tiene una forma cuadrangular, pues no sigue la forma de la pared en su orientación vertical, más bien esta tiene unos límites libres que terminan en ondas que dividen la pintura del muro, con la pintura mural, habiendo un contraste claro entre donde empieza y termina el mural. Estos límites también interactúan con los marcos de las puertas del edificio, cubriendo partes de su pintura blanca, dando la ilusión de que el mural está sobrepuesto al muro.

El mural comienza teniendo un tamaño similar a la altura de la puerta en la sección izquierda, creciendo hasta su punto máximo en el límite entre el tercio central y derecho, para volver a reducir en tamaño en la sección derecha terminando con una altura similar a la izquierda.

Pasando a las relaciones entre las figuras presentes en la imagen vemos que las manos están en una posición que indican que trabajan sobre el tazón, moldeándolo, usando la mesa giratoria sobre la que está. Así mismo los jarrones en el plano trasero nos indica que se trata de las manos de una persona que trabaja con la alfarería. Teniendo en cuenta que este oficio está presente en la historia del barrio, es posible asegurar que efectivamente se trata de la imagen de las manos de un alfarero trabajando. El fondo de gradiente y las formas abstractas que flotan sobre los elementos figurativos de la imagen, crean una sensación de dinamismo y profundidad, teniendo la ilusión de que se mueven en una forma circular alrededor de las manos y el tazón, de la misma forma que la mesa giratoria sobre la que está posado.

La tradición alfarera ha estado presente en el barrio de Analco, y en su barrio vecino de La Luz por varios siglos. Esta imagen sirve como representación de un oficio que no suele verse en un espacio abierto, pues la alfarería se trabaja dentro de los talleres. Así mismo, al mostrar las manos trabajando, la obra le otorga más importancia al proceso de la alfarería que al producto.

Al final, tanto la forma de la imagen, como su combinación de elementos figurativos y no figurativos, crean una atmosfera donde el mural se presenta así mismo como una imagen ecléctica de las tradiciones barriales con una estética contemporánea, reminiscente a las tendencias del arte urbano de un mundo globalizado, donde estéticas sin un lugar de origen aparente, se adaptan al imaginario local.

Cabe preguntarnos, si este mural es una obra de arte urbano o arte público. Aclarando que se trata de arte en el espacio público (igual que todos los murales descritos posteriormente) pues, aunque esté sobre un muro de propiedad privada, la imagen se encuentra a disposición de cualquier persona que haga uso de este espacio abierto, cualquiera puedes ser su espectador. Ahora, la distinción entre arte urbano y arte público se trata sobre las intenciones de la pieza, si estas tienen un carácter disruptivo al status quo de la política de uso del espacio público en el barrio, hacia la identidad poblana, o la clase política, estaremos hablando de arte urbano. Mientras que, como vimos anteriormente, el arte público es una herramienta del status quo para amenizar los espacios y mostrar lo que se considera aceptable.

Se puede ver, que el mural hace uso del imaginario identitario del barrio al mostrar directamente la alfarería como uno de los elementos que caracteriza a esta zona y a la vecina de La Luz. Mostrar una imagen de un grupo que busca visibilidad tiene un carácter de lucha y de cierta forma es disruptivo. No obstante, también es muy posible que la imagen del alfarero, sea una usada como una herramienta para turistificar la zona y hacer consumo de las expresiones culturales del barrio por medio de un filtro pictórico romantizado y no de los mismos habitantes.

Es por esto último que, considero que este mural se trata de una obra de arte público.

3.2 El Alto: *El Huehue y la mujer*

A continuación se mostrará la imagen del mural de este barrio elegida para analizar. Esta se encuentra en el muro de una edificación en una esquina del barrio del Alto, no tiene obstrucciones físicas que le impidan observarle, y quitando unas

partes de la pintura en la parte inferior de mural que se cayeron, la obra se encuentra en buenas condiciones.

Imagen 20. Mural del Huehue y la Mujer. El Alto.



Mural: 37. Autor/a: Foster Merk. Ubicación: 20 Oriente y 14 Norte. Fotografía propia.

Para poder analizar la imagen en el mural, se editó la fotografía de modo que los defectos de perspectiva fueran eliminados y terminara con la imagen del mural de forma rectangular. De igual manera que la anterior, fue aplicada una rejilla de posicionamiento para poder segmentar la imagen, quedando de la siguiente manera:

Imagen 21. Mural del Huehue y la mujer. El Alto.



Se aplicó la rejilla de posicionamiento. Edición propia.

Al igual que el mural anterior, se dividirá la imagen en tres secciones en su eje horizontal para su lectura, como se observa en la siguiente imagen:

Imagen 22. Mural del Huehue y la mujer. El Alto.

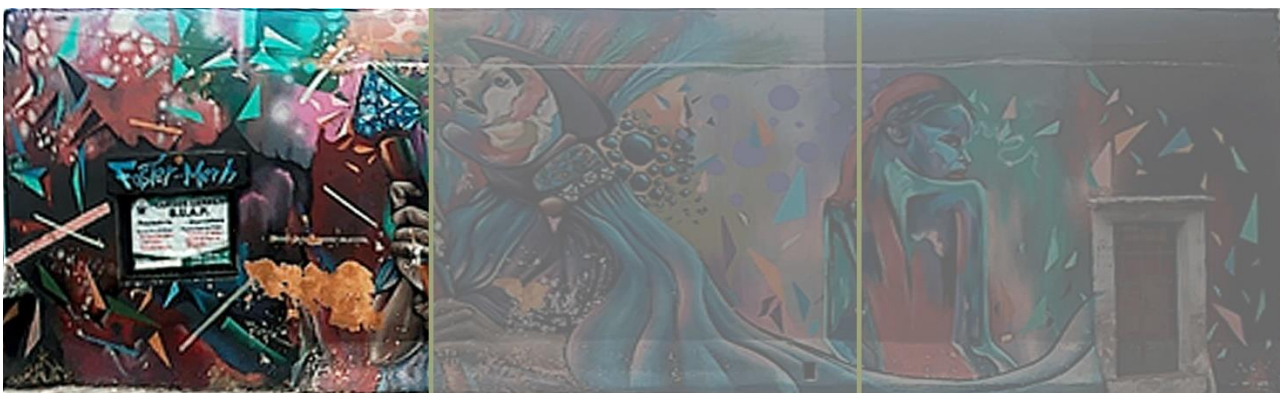


Fotografía y edición propia.

La imagen en su conjunto tiene una forma rectangular, siendo más larga su eje horizontal. Esta se encuentra sobre el muro de una edificación en una esquina del barrio. Dentro de la misma convergen tres elementos arquitectónicos con los que el mural tuvo que adaptarse: El primero, en la esquina inferior izquierda es un elemento arquitectónico a manera de contrafuerte, el cual ocupa poco espacio y la imagen continua sobre este; el segundo, es el marco de una ventana que se encuentra en la parte izquierda, cerca del primero elemento, sobre la cual está un anuncio publicitario; por último, vemos una puerta en la parte derecha de la imagen, la cual, junto con su marco, no están incorporadas al mural, sobresaliendo como elementos foráneos a la imagen. Así mismo, se observa que el muro no es completamente plano, teniendo una variación en la parte inferior donde este sobresale un poco.

Para empezar, se describirá el mural de izquierda a derecha. En la sección izquierda del mural veremos que predominan los elementos no figurativos, estando lleno de figuras y campos de colores que coexisten a manera de explosión como se muestra en la siguiente imagen:

Imagen 23. Tercio izquierdo del mural del Alto.



Fotografía y edición propia.

En la parte superior izquierda se ve una serie de figuras piramidales de color verde que parecen tener una tridimensionalidad por las diferencias de color entre sus caras. Así mismo, hay otras prismas triangulares más oscuros al lado de los primeros. Por detrás de estas figuras se encuentran círculos de un color amarillo claro que interactúan con las primeras. También hay otras figuras con formas geométricas, como triángulos o rectángulos, que no presentan tridimensionalidad. Por detrás de estos elementos hay un fondo de varios colores, donde predomina el rojizo hacia la izquierda y el verde más a la derecha. Este fondo se presenta como manchas grandes de color que se difuminan entre sí.

Más había abajo, se observan más figuras geométricas de distintas formas y colores que interactúan entre sí, presentándose unas encima de las otras. El fondo se vuelve oscuro en la parte de en medio, envolviendo a la ventana en un fondo negro. Por encima del marco superior de la ventana está la firma del autor del mural. En la parte inferior reaparecen las figuras geométricas. El color rojizo oscuro predomina en la parte izquierda mientras que un fondo oscuro y azulado se deslumbra por detrás de este último en la parte derecha, dando la ilusión de una profundidad por capas.

Por otro lado, en el extremo derecho de la sección se encuentra una parte de una de las figuras principales del mural, donde el caos de las figuras geométricas y fondos de colores comienzan a desaparecer y sólo predomina un fondo rojizo.

Imagen 24. Tercio central del mural del Alto.



Fotografía y edición propia.

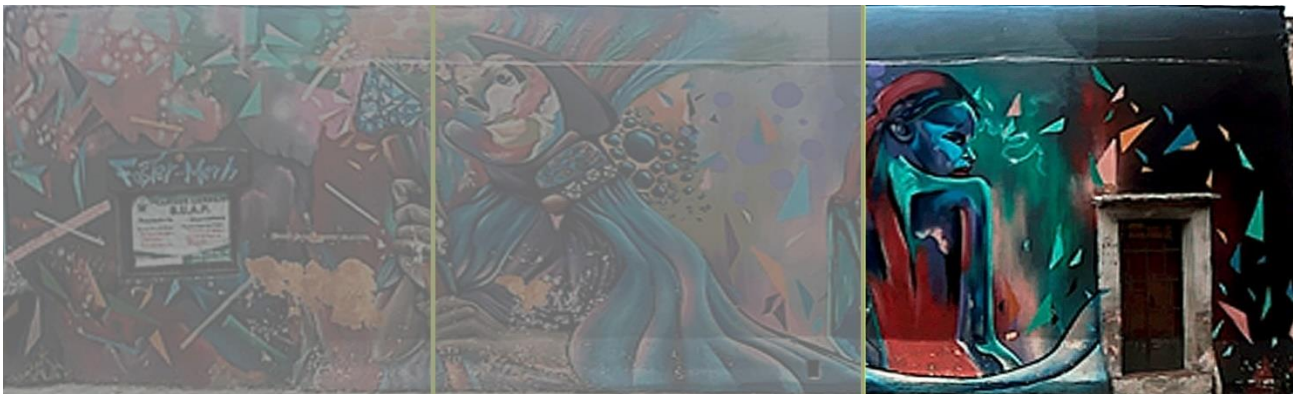
En la sección central, como se ve en la imagen 24, en el extremo izquierdo, se encuentra la figura de una persona en una posición de tres cuartos mirando hacia la izquierda. Sólo se observa del pecho, en la parte inferior, hasta un sombrero en la parte superior, el cual queda cortado viéndose sólo una parte. El hombre está vestido con una capa azul que le rodea y tapa los brazos. Los antebrazos quedan descubiertos al verse que este personaje sostiene un cetro, cuya punta parece tener una gema de diamante o de cristal con punta en la parte superior. El personaje lleva puesto un sombrero cuya copa está compuesta por plumas de tres colores, rojo, verde y azul. La ropa que se le observa por debajo de la capa no se distingue lo suficiente para determinar que es, pero es de color morado oscuro. La capa tiene un collar con un patrón complejo de color azul con puntos naranjas y lo que parecen piezas de metal por debajo este.

El personaje tiene la cabeza viendo con dirección a la parte superior izquierda del mural. Presenta un bigote corto, espeso y negro, y cejas pobladas y negras. Tiene una expresión de ligera sonrisa, sin abrir la boca. En su cara, las facciones son de color blanco pero las mejillas tienen una mezcla de distintos colores. No se observan orejas ni pelo.

Al fondo del personaje, por su flanco izquierdo, está un fondo rojizo que cambia a un color verde en la parte superior. Varias figuras circulares de color amarillo y rojo se observan por encima del fondo, pero por detrás del personaje.

A la derecha del personaje hay un espacio vacío, viéndose un fondo naranja al verde y posteriormente a un azul grisáceo hasta que llega al segundo personaje. Entre estos dos personajes hay una serie de elementos no figurativos. Comenzando por la parte izquierda con un conjunto de burbujas negras con luz azul que se agrupan alrededor de la burbuja más grande, a su derecha hay un conjunto de círculos morados y triángulos azules, naranjas y morados oscuros que parecen emanar del segundo personaje.

Imagen 25. Tercio derecho del mural del Alto.



Fotografía y edición propia.

En la parte izquierda de la sección derecha, como se ve en la imagen 25, se encuentra un personaje femenino que da la espalda. Esta mujer se ve desde las caderas. Teniendo espacio vacío en la parte superior.

La figura femenina se encuentra detrás de la capa del primer personaje, la cual se extiende por la parte inferior del mural hasta la puerta en la sección derecha. La mujer voltea su cabeza, quedando de perfil, con dirección hacia la derecha, sin embargo, la mirada la dirige hacia el frente, hacia afuera de la pintura, directo al espectador. La expresión de la mujer es seria, y su rostro sólo se ve hasta la altura de sus labios, pues su hombro derecho cubre esa zona. La mujer parece tener la piel de un color azul verdoso, o al menos estar bajo una luz de esas tonalidades, donde las partes iluminadas tiene un color azul claro y otras verde claro, mientras que las partes con sombra están en azul oscuro o rojo ladrillo.

Este personaje parece no tener ropa, al observarse la espalda descubierta, sin embargo, desde la parte inferior el color cambia de azul a rojo, sin dar razón de

por qué. Su pelo está recogido en una coleta por la parte detrás y es de color rojo. A diferencia del otro personaje ella sí tiene las orejas descubiertas.

El fondo por detrás de ella cambia, marcando un contraste con toda la imagen a su izquierda, pues en este predomina un color verde oscuro con distintos matices, excepto por la parte inferior detrás de ella donde hay una parte de color rojo claro. Hacia la derecha del personaje hay un conjunto de elementos no figurativos, aunque reducidos en número y caos entre ellos mismos y el fondo. Estas figuras comienzan como triángulos de color verde claro y algunas líneas curvadas del mismo color que parecen estar por detrás de la mujer, conforme se va a la derecha de la imagen, pasando por la arriba y al lado de la puerta y su marco, los triángulos se vuelven más numerosos y cambian de color, habiendo algunos naranjas, amarillos, rosas y azules. Estos triángulos envuelven la puerta y descienden hasta el límite derecho del mural. El fondo, a la altura de la puerta se vuelve oscuro, de un color rojo muy oscuro que llega casi al negro, no se observa ningún elemento en este fondo excepto algunos destellos de color rojo muy sutiles.

La imagen entonces se puede también dividir en dos mitades: la izquierda, donde predomina el personaje masculino y está lleno de figuras, dinamismo y casi en su fondo; y la derecha, donde predomina el personaje femenino, más serio, con una menor cantidad de elementos no figurativos y mucho más espacio vacío, teniendo un fondo más uniforme. Así mismo se observa un contraste entre los personajes, donde el masculino está vestido y de frente al espectador, pero sin verlo, mientras que la mujer parece estar desnuda, de espaldas, con una actitud seria y viendo al espectador.

Retomando al personaje masculino y su falta de pelo y orejas, esto se debe a que se trata de una máscara y no de un rostro real lo que se observa. A primera vista no es notorio, pero al conocer la tradición de los huehues, y sabiendo que es propia de este barrio, nos encontramos con que las máscaras usadas por los actores de los carnavales del barrio son similares a la imagen de este personaje. Así mismo la vestimenta, el sombrero y el cetro, son parte de la indumentaria de este personaje tradicional, por lo que podemos asegurar que se trata de un huehue.

Teniendo en cuenta que el personaje en el primer plano es un huehue, el contexto del caos que se observa a sus espaldas nos da a entender que se trata de una celebración, de un carnaval, donde hay una explosión de colores y elementos que luchan entre ellos por protagonismo sobre el fondo, dándonos a ver una escena caótica, aunque no podamos ver a ningún otro personaje en ella.

El personaje femenino, por otro lado, no presenta elementos que nos permitan determinar de quien se trata o quien busca representar, pero el contexto en el que se encuentra y el contraste con el resto del mural nos puede dar una pista. Vemos que se trata de una mujer desnuda, con una mirada seria pero posiblemente seductora, así mismo la fiesta que está detrás del huehue parece desintegrarse en este fondo dando paso a la oscuridad y el vacío, donde sólo pocos elementos no figurativos rompen con la uniformidad del fondo. También, la paleta de colores nos remite, a que se trata de noche, o ella está en un lugar iluminado tenuemente.

Se puede argumentar que el mural representa los dos lados de la vida en El Alto, donde por un lado está esta parte más visible y vivaz que es el carnaval con sus huehues, mientras que, por el otro, está una vida más dura y oscura e íntima, donde el personaje femenino podría representar las dificultades para salir adelante en este barrio siendo mujer.

Entonces ¿Es una obra de arte urbano este mural? Considero que, aunque no es explícitamente disruptivo, el mural tiene un contraste de temas que llevan al cuestionamiento de la forma en la que observamos al barrio como espectadores foráneos, donde por un lado está lleno de luces y fiesta, con su rica historia y cultura; y por el otro, hay una realidad mucho más lúgubre, en donde fuera de los ojos públicos, la vida barrial se torna mucho más complicada. Así mismo, a primera vista el mural muestra un ícono del barrio, el huehue, lo cual, con la amalgama de figuras y colores que están detrás de él, atrae la vista de los espectadores, que después pasarán a preguntarse sobre el contraste con la mitad derecha del mural. Es por todas estas razones que el mural se trata de una obra de Arte Urbano.

3.3 Xanenetla: *Tira y Afloja*

El mural para analizar de este barrio (imagen 26) tiene un formato mucho más largo que los murales anteriores y, a diferencia de los otros murales, este no se encuentra sobre la fachada de una casa.

En la siguiente imagen podemos observar el contexto donde se encuentra el mural, que está presente sobre una pared que bordea un terreno largo dentro del barrio, donde las casas y sus terrenos suelen ser más reducidos.

Imagen 26. Mural en Xanenetla.



Mural: 144. Autores: Himed Revhen colectivo. Ubicación: Privada 28 Poniente. Fotografía propia.

Debido a la longitud del mural, para poder analizarlo, tres fotografías distintas fueron editadas para formar una sola imagen y se cambió la perspectiva para poder presentar el mural de una forma similar a una fotografía panorámica. De igual forma se aplicó la rejilla de posicionamiento para poder realizar el análisis, como se ve en la siguiente imagen:

Imagen 27. Mural en Xanenetla.



Se aplicó la rejilla de posicionamiento y se mezclaron varias fotografías para formar una sola imagen. Edición propia.

Este mural tiene un formato longitudinal, siendo su eje horizontal mucho más largo que el vertical. La obra será seccionada en mitades verticales, debido a que es mucho más sencillo en comparación de los murales anteriores, pues presenta menos elementos pictóricos.

Imagen 28. Mitad izquierda del mural.



Fotografía y edición propia.

Comenzando del lado izquierdo, como se ve en la imagen anterior, al extremo izquierdo vemos un par de brazos, cuyas manos de color gris sostienen una cuerda tricolor (azul, blanco y rojo) que se extiende por todo el mural. La cuerda está enrollada en la muñeca de la mano derecha, la cual está por enfrente de la otra. Las dos manos sostienen la cuerda con un puño y debido a la tensión de la cuerda, parecen aplicar fuerza. La mano izquierda está más cerca del centro de la imagen y se logra ver el codo doblado de ese brazo, por otro lado, del otro brazo sólo se ve la muñeca y el puño. No se ve el resto del cuerpo del personaje.

Este personaje, del cual sólo vemos sus brazos, está vestido con lo que parece una camisa de tela blanca y manga larga. La ropa es sencilla y no muestra ningún adorno.

Todo la pintura está delineada con líneas negras, así mismo, puntos negros agregan textura y sombras a los elementos pictóricos, siendo reminiscentes de técnicas gráficas relacionadas con la impresión, como el grabado o el cómic.

Más hacia la derecha de los brazos, se encuentra la representación de un billete de veinte pesos mexicanos colgando de la cuerda por unas pinzas de ropa. Del billete, se logra ver el retrato de Benito Juárez y el número que indica su valor.

A diferencia del resto del mural, este billete está representado de manera más realista, al no utilizar un delineado y tener una mayor escala de tonalidades. Contrasta este elemento realista con el resto de los elementos gráficos del mural.

Hacia la parte derecha de esta sección, continúa sólo la cuerda, pero veremos que hacia el centro de la imagen ocurre una ruptura, donde la cuerda aún se encuentra unida con el resto de la sección derecha, pero hay se rompió en dos partes provocando que haya dos partes de la cuerda que salen hacia arriba y abajo, respectivamente.

El fondo de la imagen es curioso, porque en contraste con el resto de los murales, se podría argumentar que no tiene, esto debido a que utiliza el mismo muro como fondo, el cual está pintado de un color beige uniforme. Al no haber nada que indique que este color forme parte de la imagen, nos cabe preguntar si este formó parte de la realización de la obra o ya estaba anteriormente. No obstante, cualquiera fuera la respuesta, el fondo no interactúa con el resto de la imagen y termina siendo irrelevante para este análisis.

Imagen 29. Mitad derecha del mural.



Fotografía y edición propia.

Continuando con la sección derecha, viendo la imagen 29, se observa que esta la ocupan tres personajes, debido a que podemos ver los brazos y cuerpos de dos y un par de brazos de un tercero. En la parte izquierda de la sección, a la derecha de la ruptura de la cuerda, se ve que una mano del primer personaje de la sección, toma la cuerda con fuerza. Este personaje, al igual que los otros dos, tiene el cuerpo volteado de frente al personaje de la sección izquierda, tomando la cuerda y poniendo resistencia en dirección contraria al primero. El personaje, toma la cuerda en un puño con su otra mano un poco más atrás de su mano derecha y

aplica la misma fuerza. Se observa que, de esta persona, al igual que la que está a su derecha, sólo se alcanza a ver su torso, desde la cintura hasta su pecho, no dejando ver su rostro.

De este primer personaje, se percibe que está vestido con un traje color azul con una pinta elegante. En la manga derecha se ven botones color café, al igual que en la parte inferior de su saco. Así mismo este lleva una camisa blanca por debajo de las empuñaduras del saco, y arriba del pantalón. El cuidado, y porte de su vestimenta es evidente en este personaje.

Hacia la derecha, sobresalen los brazos de un segundo personaje en traje, vestido de la misma forma y porte que el anterior y, de igual manera, toma la cuerda con sus puños tirando de ella con fuerza, la cual es más evidente en las líneas de esfuerzo en su mano izquierda.

Por último, a la derecha del segundo personaje, se observan los brazos del tercer personaje, cuyas manos abiertas se encuentran alrededor de la cuerda, como si acabaran de soltarla. Una luz amarilla brilla sobre la cuerda y parece quemarla, estando hacia la derecha una parte de deshilachada y de color oscuro.

Juzgando la imagen completa, se puede observar que entre el personaje de la izquierda y los de derecha hay un tira y afloja, donde el objetivo parece ser obtener el billete. El personaje de la izquierda, debido a su ropa sencilla y remaneciente de una camisa de algodón utilizada por los trabajadores del campo mexicanos, representa a la clase baja de la sociedad, luchando por su subsistencia. Por otro lado, los personajes en traje, representan a los grupos en el poder, debido a su vestimenta elegante y con porte, donde ellos trabajan en conjunto para quitarle el dinero a la clase baja, de ahí la lucha representada con la cuerda. La resistencia entre los actores, ha llevado a que la cuerda se rompiera por no aguantar más tensión. El personaje de la derecha parece aguantar lo mismo o, juzgando la posición del billete, un poco más que los personajes de traje juntos. Así mismo, se percibe cómo desde el límite derecho del mural, la cuerda se está quemando y el fuego avanza hacia la izquierda, habiendo ya provocado que uno de los personajes

en traje la soltara, e indica que el fuego avanzará hacia los dos personajes restantes, haciendo que eventualmente estos también la suelten.

La imagen, entonces, nos dice que, debido a la ruptura de la cuerda en la parte central, aunque el fuego llegara, la cuerda sólo se terminaría de romper en esta parte y la lucha acabaría, por lo que el personaje de la izquierda no debería dejar soltar, pues eventualmente obtendría su objetivo.

Este es un mural con un claro mensaje de lucha contra los grupos hegemónicos, siendo fácilmente catalogado como una obra de arte urbano. Es trascendente que el mural trate un tema de lucha en un espacio donde los murales fueron realizados por un colectivo con el permiso del gobierno de la ciudad. Este mural, aborda la lucha de clases en uno de los barrios históricos más marginados, puede que no hable directamente de la identidad barrial, pero sí de los problemas de una gran parte de la población mexicana con la que mucha gente puede sentirse identificada.

3.4 San Antonio: El Águila que Devoró a la Serpiente

El mural elegido se encuentra junto a varios más en un edificio que da cara a la plaza de San Antonio, estando en el espacio público más importante del barrio. A continuación, se muestra una fotografía del contexto inmediato del mural:

Imagen 30. Mural Soy el águila que devoró a la serpiente. San Antonio.



Mural 155. Autor/es: Uziel. Ubicación: 24 Poniente y 3 norte. Fotografía propia.

La fotografía fue editada para corregir la perspectiva y hacer que se vea lo más recto posible, así como eliminar el espacio a su alrededor debido a que no forma parte del análisis. Al igual que con las otras imágenes, se aplicó una rejilla de posicionamiento para su descripción y segmentación, como se ve en la siguiente imagen:

Imagen 31. Mural de San Antonio.



Se aplicó la rejilla de posicionamiento. Edición propia.

Este mural tiene un formato rectangular casi cuadrado, con sus elementos pictóricos principales en la parte central y superior. Para el análisis, se dividió la imagen en dos secciones horizontales.

El mural está hecho sobre la fachada de un edificio e incorpora una puerta y su marco en la parte inferior derecha de la fotografía. A diferencia de los murales de Analco y El Alto, el elemento arquitectónico busca pasar desapercibido al incorporarse a la imagen.

Imagen 32. Mitad superior del mural.



Fotografía y edición propia.

Tomando en cuenta la imagen 32, se observa que, en la parte superior izquierda de esta sección, nos encontramos con un fondo negro con una ligera gradiente. Al centro de la sección se encuentra el retrato de la cabeza de un personaje masculino, viendo hacia el frente con la cara un poco de lado. La cabeza posa sobre las alas extendidas de un águila cuyo cuerpo ocupa la sección inferior. Las dos alas abiertas del águila rodean a la cabeza por cada lado, el ala derecha está atrás de la cabeza mientras que la izquierda está por delante de la imagen. Estas representaciones no presentan delineado y buscan tener un efecto de tridimensionalidad al ocupar una variedad de tonalidades en el retrato y las alas, que dan un efecto de luces y sombras.

El hombre tiene cabello negro corto, usa anteojos con un marco grueso negro pero que no cubre todo el lente. Su mirada es seria y mira hacia enfrente, aunque por su posición en la parte superior del mural no encuentra mirada con el espectador. No hay más indicio del resto de su cuerpo, pero la cabeza parece tener vida por sí misma o estar cortada a modo de retrato.

Detrás de la cabeza hay un fondo azul que rápidamente es cubierto por el fondo negro presente en la parte izquierda. El fondo negro, sin embargo, parece haber sido realizado después que las figuras centrales, pues algunos brochazos se superponen a las alas y quedan espacios que no cubren un fondo anterior.

Más a la derecha de la cabeza y el ala extendida, el fondo negro se desaparece por medio de brochazos que difuminan los límites del mural en la parte superior derecha, mostrando parte de la pintura anterior de la fachada del edificio. En la parte inferior derecha, cruza la parte superior de la puerta, sobre la cual se incorpora la pintura, teniendo una parte del ala extendida y un fondo de manchas amarillas y grises.

Imagen 33. Mitad inferior del mural.



Fotografía y edición propia.

Pasando a la sección inferior, como se ve en la imagen 33, comenzaremos en su parte superior izquierda donde se encuentra justo en la línea que divide a la imagen, con letras rojas, el nombre: Miguel Díaz, se trata del personaje principal del mural. A su derecha está la cabeza del águila, quien nos ve de perfil, y tiene la mirada hacia el frente, fuera del mural. En su pico cerrado, sostiene el cuerpo de

una serpiente delgada de color verde oscuro que se enrolla hacia la izquierda donde tiene su cabeza de perfil, con la boca abierta mostrando sus colmillos. El resto del cuerpo de la serpiente está hacia abajo con varias ondulaciones para terminar difuminado en la parte inferior del mural. El águila tiene su cuerpo de perfil y podemos ver sus dos patas agarrando a la serpiente con sus garras. Su cola se extiende hacia la derecha, ocupando menos espacio que las alas, las cuales se extienden hacia arriba y rodean el rostro del personaje masculino.

Debajo del águila, en la parte izquierda está escrita la leyenda *Soy el águila que devoró a la serpiente*. A la derecha del ave, escrito con letras rojas, está la firma de autor del mural: Uziel.

En contraste con la sección superior, el fondo de esta sección es más colorido. Desde la parte izquierda y hacia la puerta, se encuentran manchas difuminadas de colores a modo de nubes o nebulosas. Estas manchas tienen tres colores principales que se difuminan entre sí: rojo, azul y verde claro. Al llegar a la puerta, estas nebulosas sólo cubren la parte superior y central, dejando la parte inferior de la puerta de un color azul uniforme y distinto al usado en el resto del mural.

La puerta funge como límite de la obra, habiendo a su derecha un mural distinto, lo que explica por qué la imagen no tiene límites tan explícitos. Por otro lado, en su parte inferior derecha hay una figura amarilla con líneas negras, que no forma parte de este mural, ni del otro. Mostrando tal vez, la dinámica efímera del arte urbano de usar espacios con obras anteriores.

El texto del águila que devoró a la serpiente nos remite a la leyenda de fundación de Tenochtitlán, y un símbolo del imaginario mexicano, pues este forma parte del escudo nacional y es conocido ampliamente por cualquier ciudadano. Al decir que *eres* esa águila, se expresa una analogía con el símbolo nacional, es decir que *eres México*, o, en otras palabras: al decir *soy el águila que devoró a la serpiente*, los autores expresan: *soy mexicano*.

Se podría argumentar, entonces, que el retrato de la persona, es una representación del mexicano, quizás inspirado en una persona real, pero a los ojos de cualquier espectador no hay manera de identificarle. Es importante observar que la piel del hombre y las plumas del águila son del mismo color, así como no hay una clara distinción de donde empieza uno y termina el otro, el águila y la persona pueden representar dos caras de un solo personaje.

El mural nos dice, entonces, que así son los mexicanos, quienes se identifican con su pasado prehispánico y están orgullosos de él.

Al igual que el mural de Xanenetla, este mural no es un herramienta para la turistificación del espacio barrial. Por lo tanto, esta obra se trata de arte urbano. Las muestras de identidad, ante la invisibilización sistemática, forman una lucha disruptiva en contra del status quo, en este caso la noción de que toda la zona de monumentos que es patrimonio cultural de la humanidad fue obra y creación española o mestiza, olvidando las raíces indígenas del territorio.

Ahora, este mural no aborda de manera directa ni la identidad barrial, ni las raíces indígenas, sin embargo, al observar el retrato del personaje masculino podemos ver facciones que indican que se trata de una persona mestiza o indígena, que hace uso del simbolismo del águila devorando a la serpiente para declararse mexicano.

3.5 Santiago: *La Industria*

El mural de este barrio se encuentra en las paredes de un antiguo taller de automóviles que ahora ha sido reconvertido y sigue trabajando para una empresa automotriz. A diferencia de los murales anteriores, este tiene un formato distinto donde presenta tres imágenes separadas, las cuales en conjunto expresan un mensaje. A continuación, se muestra una fotografía de la obra:

Imagen 34. Mural industrial en el barrio de Santiago.



Mural: 175. Autor: ¿? Ubicación: Privada 17 a Sur y 19 Sur. Fotografía propia.

Para el análisis de este mural, la fotografía fue editada de modo que se revirtiera la perspectiva, como ocurrió con los murales anteriores, sin embargo, en esta ocasión no se usará la rejilla de posicionamiento debido a que la obra ya está dividida en tres imágenes con formato circular separados unos de los otros. Al final será la relación que tienen estas imágenes entre sí la que hablará de la obra en su conjunto:

Imagen 35. Mural industrial en Santiago.



Fotografía y edición propia.

Comenzando con la imagen de la izquierda, como se ve en la imagen 36, se observa un formato circular que es interrumpido en su parte inferior derecha por un portón, por lo que el círculo no está completo. Dentro del círculo se encuentra una maquinaria automotriz en distintos tonos de azul y delineada con líneas negras. A los lados de la máquina se encuentra dos series de cuatro tubos de escape que exhalan un gas blanco. Esta máquina es similar a un motor antiguo de automóvil. En la parte central de la máquina, hay un logo de la marca Chevrolet.

Imagen 36. Círculo izquierdo del mural de Santiago.



Fotografía y edición propia.

El fondo de la imagen es de un color naranja uniforme, sin ningún otro elemento.

Pasando a la imagen central (imagen 37), vemos que el círculo está interrumpido por otro portón de la misma forma que la imagen anterior. En esta imagen, el elemento principal es un automóvil azul inmóvil que está en una posición de tres cuartos con dirección hacia la izquierda. Este automóvil es de tipo hatchback, tiene cuatro puertas y se alcanzan a ver tres llantas. En su parrilla, se alcanza a ver un logo de la marca Chevrolet.

Imagen 37. Círculo central del mural.

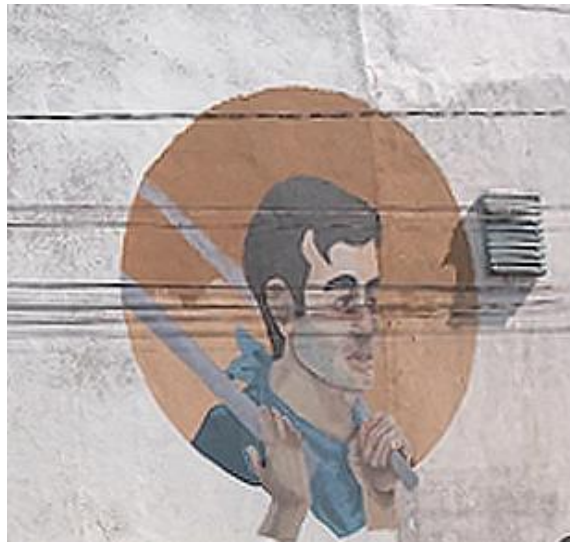


Fotografía y edición propia.

El carro está parado sobre un camino, y se logra distinguir su sombra debajo. Detrás del automóvil se ven unas manchas de colores verde y café que representan follaje de árboles. Así mismo por encima del carro, se logra ver el Sol representado como un círculo amarillo que irradia luz. La tierra sobre la que está el carro y el cielo, comparten el mismo color y su uniformidad.

Por último, como se ve a continuación, la tercera imagen, se trata de un personaje masculino representado por encima de un círculo naranja, del mismo color que el círculo izquierdo. A diferencia de las imágenes anteriores este círculo no es interrumpido por ningún elemento arquitectónico. Sin embargo, el personaje masculino sobresale de este por la parte inferior.

Imagen 38. Círculo derecho del mural.



Fotografía y edición propia.

En este círculo vemos el retrato de un hombre a partir de la altura de los hombros. El hombre está en una posición de tres cuartos y tiene una mirada fija hacia la derecha. Tiene cabello corto café y cejas pobladas del mismo color. Se le nota una barba afeitada por el color grisáceo en esa zona de su piel. El hombre tiene un pañuelo azul amarrado atrás de su cuello. Así mismo, viste de azul, pero la ropa no se logra distinguir qué es. El pañuelo sobresale un poco por debajo del círculo. Dos manos desvanecidas por debajo de la muñeca están encima del pañuelo y sobresalen del círculo, estas sostienen un tubo gris cada una. Este tubo descansa en los hombros del hombre que los sostienen inclinados hacia arriba y atrás, los tubos son cortados por el círculo.

Las tres imágenes forman una parte de un todo, el cual debe de estar relacionado con automóviles y sus maquinaria, así como el que parece ser un trabajador de fábrica. Estos representan tres partes de una fábrica de carros, donde a los lados están los dos elementos presentes en el edificio, maquinaria y trabajadores; y en el centro está el producto final del lugar, representado con un color distinto a los otros círculos.

El mural está hecho sobre una antigua fábrica automotriz, entonces llegar a esa conclusión no fue un misterio. Así como lo es saber que el carro representa a

uno de la marca Chevrolet, pues el edificio es de esa compañía y su logo está en las pinturas. No obstante, este mural no representa publicidad para la marca, sino que hace memoria del imaginario industrial del barrio. Es por eso, que no hay ninguna leyenda en el mural, y sólo los logos, de un tamaño muy pequeño, representan a la marca. Lo que sí es que la antigüedad tanto del motor como del carro, evocan al pasado, donde en ese lugar se construían automóviles y esto formaba parte de la identidad de ese barrio.

Este mural es una obra de Arte Público, pues de manera similar al mural de Analco, aunque muestra parte del imaginario del barrio mediante su pasado industrial, no existe ningún tipo de disrupción siendo que es la misma empresa quien hace referencia a la memoria colectiva del barrio.

Conclusión

¿Cuál es el papel de los murales en los barrios históricos? ¿Son herramientas para el consumo turístico o de identidad barrial?

Recordemos que las obras de arte urbano tienen como característica principal su protesta contra los grupos en poder; en contradicción del arte público que está en función de estos.

En el caso de los barrios históricos, las instituciones gubernamentales locales representan el grupo hegemónico. Resulta sorprendente que los murales no muestren los problemas y las injusticias que han afligido a estos territorios, como el desalojo de locales en el paseo san francisco, o la destrucción de patrimonio material como el arco de San Antonio. La mayoría de los murales en los barrios históricos son obras de arte público, donde se dan espacios a expresiones artísticas que no sean disruptivas en lo más mínimo. Se premia hablar de la identidad desde una perspectiva hegemónica, donde las raíces indígenas se muestran como elementos estéticos o hasta esotéricos de la identidad poblana o mexicana, y sus expresiones culturales se presentan como performance para un público foráneo. Vemos que, aunque las expresiones artísticas varían entre cada barrio, fuera de los Barrios de Xanenetla y San Antonio no hay una imagen de lucha social o cuestionamiento al status quo poblano.

Los murales de Analco y Santiago, muestran imágenes de la identidad local desde un punto de consumo estético principalmente, formando parte de una herramienta turistificadora del barrio. Por otro lado, los murales del Alto y San Antonio, muestran imágenes relacionadas con la identidad local y nacional respectivamente, desde una perspectiva del otro, mostrando orgullo de los elementos que los representan. Mientras que, el mural de Xanenetla se trata de una obra de arte urbano que, retomando a Herrera y Olaya (2012), visibiliza las miradas del otro, haciendo de su perspectiva del mundo como parte del patrimonio del imaginario urbano, complejizando los reservorios de memoria colectiva social pues no forma parte de una imagen que busque representar una visión positiva y de

consumo turístico de la identidad poblana, mientras que lucha por mostrar el conflicto de desigualdad de clases.

Son los murales que salen de una temática estéril de confrontación los que se vuelven herramientas para la reapropiación del espacio público por parte de las personas que viven en los barrios y de los espectadores foráneos que forman parte de un *otro* y puedan sentirse identificados. Por otro lado, los murales que fungen como herramientas para la turistificación de los barrios sirven para la apropiación del espacio público por los grupos hegemónicos debido a que se alejan de cualquier participación local y simplemente se tratan de elementos estéticos que tienen como objetivo llamar la atención del turismo.

Al limitar y comercializar con las expresiones culturales y artísticas de la ciudad histórica, pero especialmente de los barrios históricos, los grupos en el poder terminan por frenar el flujo de creación que en un primer momento llevó al reconocimiento de dichas expresiones. Es incongruente entonces, que Puebla se llame una ciudad creativa, cuando esta tiene un sistema de represión hacia las expresiones artísticas de sus habitantes. La ciudad tiene un debate entre querer adecuar estéticamente los espacios de la zona de monumentos para poder obtener una derrama económica por parte del turismo y acatar con las medidas de conservación del patrimonio material impuestas por el INAH y la UNESCO; y otorgar una mayor libertad artística en los barrios históricos, que son lugares que reclaman visibilidad después de siglos de sometimiento.

Es posible otorgar espacios dentro de estos territorios donde la libertad de ocuparlos para crear expresiones artísticas y/o culturales sean la norma. Donde los pobladores y gente que usa el espacio puedan hacer uso de este. Es decir, reapropiar el espacio. Esto último, no representa una labor sencilla. Se requiere de política que, en lugar de buscar una mayor derrama económica, propicie un mejoramiento del tejido social de las zonas no turísticas de la ciudad, haciendo uso de los espacios en los barrios. Así como la disposición del uso de algunos espacios comunes y propios de quienes habitan los barrios.

En conclusión, como ha ocurrido en distintos lugares del mundo, a través del arte mural contemporáneo se han logrado cambios positivos en los territorios donde se encuentran, por lo que su presencia en los barrios históricos termina siendo, sin duda, positiva, pues de una forma u otra, otorgan visibilidad a estos territorios. Así mismo, es de suma importancia recalcar que la adecuación estética de lugares como los barrios, no resuelve los problemas que se han ido acarreado desde hace décadas o siglos y la prioridad de las instituciones sociales debe ser resolver los problemas sistemáticos que afectan a los habitantes de los barrios.

Bibliografía

- Diccionario del Español de México. (2019). Iconografía. Tomado de: <https://dem.colmex.mx>
- Herrera, M.C. & Olaya, V. (2011). Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. *Nómadas* (25). Pp. 99-115.
- Delgado, M. (2011). *El Espacio Público Como Una Ideología*. Los Libros de la Catarata: Madrid, España.
- Rabotnikof N. (2003). *Introducción: pensar lo público desde la ciudad*. De Espacio público y reconstrucción de ciudadanía (pp. 17-24). México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Ramírez Kuri, P. (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía. De los conceptos a los problemas de la vida pública local*. De Espacio público y reconstrucción de ciudadanía (pp. 31-58). México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Borja, J. (2003). *La ciudad es el espacio público*. De Espacio público y reconstrucción de ciudadanía (pp. 59-88). México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Arizpe, L. (2004) *El Espacio Cultural Global*. De Reabrir Espacios Culturales: Políticas culturales y ciudadanía. García Canclini, N. (Coord.) (pp. 43- 58). Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Quiroz Rothe, H. y Gómez, S. (2016). *¿Alternativo o excluyente? Percepción y tendencias en el uso del espacio público en un fragmento globalizado de la Ciudad de México*. De La reinención de espacio público en la ciudad fragmentada. Kuri, P. (Coord.) (pp. 233-268). Ciudad de México, México: UNAM.
- Mandel, C. (2007). *Muralismo mexicano: arte público/ identidad/ memoria colectiva*. En *Revista EXENA* vol. 31.

Diccionario del Español de México. (2019). Iconografía. Tomado de:
<https://dem.colmex.mx>

Talavera Hidalgo, C. M. (2018). *El rol de las industrias culturales en el branding de la Ciudad Creativa: Arte urbano, grafiti y la marca Puebla*. Ponencia presentada para el 3er. Encuentro Nacional de Gestión Cultural México. Mérida, México.

Cabrera Becerra, V., & Tenorio Téllez, L. (2006). Programa Angelópolis en la zona monumental de la ciudad de Puebla, México. *CIENCIA ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, 13 (1), 7-14.

Arvide, C. (2013). Nuevo Muralismo Mexicano. *Cuadernos Fronterizos*, (28), pp. 18-20.

Kurjenoja Lounassaari, A. & Ismael Simental, M. (2017). Art in the Streets of a Shattered City. *Pivot: A Journal of Interdisciplinary Studies and Thought*. 6. 220-236.

Klein, R. (2013). El arte como expresión del territorio. *Ciudades*. (97). pp. 59-64.

Herrera, M.C. & Olaya, V. (2011). Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. *Nómadas* (25). Pp. 99-115.

Wikipedia (2019). Iconografía. Tomado el día 03 de marzo del 2019 de:
<https://es.wikipedia.org/wiki/Iconografía>

Vega Cedeño, B. (2012) Lenguaje visual publicitario como sistema de comunicación en el street art: creación y difusión. Universidad Autónoma de Barcelona: España.

Gómez Aguilera, F. (2004). Arte, Ciudadanía y Espacio Público. *On the waterfront*. Vol. 5 pp 36-49.

Ballaz, X. (2009). El graffiti como herramienta social. Una mirada psicosocial a las potencialidades críticas del arte urbano. En Marquez Alonso, I., Fernández Liria, A. y Pérez-Sales, P. (coord.). *Violencia y salud mental: Salud mental y*

violencias institucional, estructural, social y colectiva (pp. 131-144). España: Asociación Española de Neuropsiquiatría

Fernández, B. (1999) Nuevos Lugares de Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una salida a los circuitos tradicionales: Estados Unidos 1965-1995. Universidad Complutense de Madrid: España.

Ramírez Sánchez, M. C. (2010) El muralismo mexicano y los artistas del exilio español. *Crónicas*. Vol. 14. pp. 61-72.

Híjar, A. (2010) Ideología, Muralismo y Muralismos. *Crónicas*. Vol. 14. pp. 7-17.

López Orozco, L. y Ramírez Sánchez M. C. (2010). Problemática de la catalogación del muralismo mexicano. *Crónicas*, Vol. 14. pp. 19-38.

Vallín Magaña, R. (2010). La pintura mural contemporánea en Colombia. *Crónicas*, Vol. 14. pp. 111-122.

Manjarrez, A. C. (1999). *Puebla: El Rostro Olvidado*. BUAP: Puebla, México.

Cuenya Mateos, M. A. (1999). *Puebla De Los Ángeles En Tiempos De Una Peste Colonial: una mirada en torno al Matlazahuatl de 1737*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: Puebla, México y El Colegio de Michoacán: Zamora, Michoacán.

Vélez Pliego, F. M. (2015). El Paisaje Cultural del Valle de Cuertlaxcoapan. *Cuertlaxcoapan*. Volumen 1. PP 3-9.

Montero Pantoja, C. (2015). Los Barrios en la Ciudad de los Ángeles. *Cuertlaxcoapan*. Volumen 1. PP 10-14.

Checa-Artasu, M.M. (2013, 10 de febrero). Arte urbano y participación ciudadana para la rehabilitación: el caso de Xanenetla, Puebla. *Especialidades*. Recuperado de: <http://especialidades.cua.uam.mx>

Córdova Durana, A. (2015). Los Ángeles Constructores de Puebla. *Cuertlaxcoapan*. Volumen 1. PP 15-18.

Gómez García, L. E. (2015) La Fundación de la Ciudad de Puebla. *Cuetlaxcoapan*. Volumen 1. PP 19-23.

De la Torre Sánchez, C. E. y Hernández Sánchez, A. (2014). El Paisaje. En Hernández Sánchez, A. (coord.), Barrio Rojo San Antonio. (pp. 21-60). Puebla, México: BUAP.

Hernández Sánchez, A., De la Torre Sánchez, C. E., y Sáldivar Porras, A. M. E. (2014). La Vecindad Nuestra Casa. En Hernández Sánchez, A. (coord.), Barrio Rojo San Antonio. (pp. 135-158). Puebla, México: BUAP.

Gómez García, E. L., Salazar Exaire, C., Stefanón López, M.E. (2000). Anales del Barrio de San Juan del Río: Crónica indígena de la ciudad de Puebla, siglo XVII. Puebla, México: BUAP.

Azar, H. (1992). A la Luz de la Puebla. Puebla, México: H. Ayuntamiento de la Ciudad de Puebla de Zaragoza.

Aranda Romero, J. L. (1988). Desde el otro lado del río: movilidad, nupcialidad y ocupación en la Parroquia de Analco un atisbo a través de los registros matrimoniales. Puebla, México: Cuadernos de la Casa Presno.

González Aragón, J. y Álvarez Santiago, H. (1999). Conservación urbana en el Paseo del Río San Francisco: Centro Histórico de Puebla, México. Puebla, México: BUAP

Marín, F. (1989). Puebla De Los Ángeles, Orígenes, Gobierno y División Racial. Puebla, México: BUAP.

García Palacios de Juárez, E. (1987). Los Barrios Antiguos de Puebla. Puebla, México: Centro de Estudios Históricos de Puebla.

Leicht, H. (2008). Las Calles de Puebla. Puebla, México: Secretaría de Cultura.

Angoa Pérez, M. I. (2016). *Nacimiento y consolidación de centralidades urbanas: Reestructuración del espacio en el Área Metropolitana de Puebla, 1993-2003*. Puebla, México: BUAP.

- Churchill Conner, N. (2007). *Patrimonio cultural intangible: algunas reflexiones críticas sobre el caso del carnaval popular en la ciudad de Puebla, México*. (pp. 195-218). De Espacio Público, patrimonio e identidad(es) en América Latina. Ramírez Losada, D. (Coord.) Puebla, México: BUAP.
- Cabrera Becerra, V. (2000) Estructura Urbano-Regional de Puebla, México. Modernización y Polarización. En *Ciudad, Territorio y Patrimonio. Materiales de investigación*. (pp.223-232). Valladolid, España: Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid.
- Panofsky, E. (1972) *Estudios sobre Iconología*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Martín González, J. J. (1989) Cuadernos de Arte e Iconografía, II/ 3. *Iconografía e Iconología como métodos de la historia del arte*. España: Fundación Universitaria Española.

Anexo
Barrio de Analco



Obra 1



Obra 4



Obra 2



Obra 5



Obra 3



Obra 6



Obra 7



Obra 8



Obra 9



Obra 10



Obra 11



Obra 12



Obra 13



Obra 17



Obra 14



Obra 18



Obra 15



Obra 19



Obra 16



Obra 20



Obra 21



Obra 22



Obra 23



Obra 24



Obra 25



Obra 26



Obra 27



Obra 28



Obra 29



Obra 30



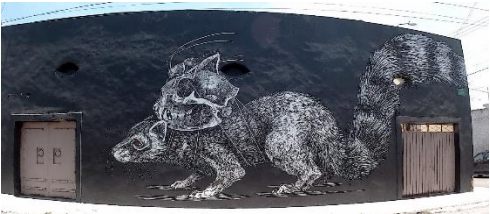
Obra 31



Obra 32



Obra 36



Obra 33



Obra 37



Obra 34



Obra 38



Obra 35



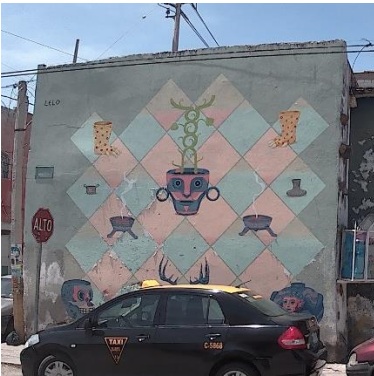
Obra 39



Obra 40



Obra 44



Obra 41



Obra 45



Obra 42



Obra 46



Obra 43

Barrio del Alto



Obra 47



Obra 48



Obra 49



Obra 50



Obra 51



Obra 52



Obra 53



Obra 54



Obra 55



Obra 56



Obra 57



Obra 58



Obra 59



Obra 60



Obra 611



Obra 62



Obra 63



Obra 64



Obra 65



Obra 66



Obra 67



Obra 68



Obra 69



Obra 70



Obra 71



Obra 72



Obra 73

Barrio de Xanenetla



Obra 74



Obra 75



Obra 76



Obra 77



Obra 78



Obra 79



Obra 80

1:43



18:32:14



Obra 81



2017-01-08 10:54:00



Obra 82



Obra 83



Obra 84



Obra 85



Obra 86



Obra 87



Obra 88



Obra 89



Obra 90



Obra 91



Obra 92



Obra 96



Obra 93



Obra 97



Obra 94



Obra 97



Obra 95



Obra 98



Obra 102



Obra 99



Obra 103



Obra 100



Obra 104



Obra 101



Obra 105



Obra 108



Obra 106



Obra 109



Obra 107



Obra 110



Obra 111



Obra 112



Obra 113



Obra 114



Obra 115



Obra 117



Obra 116



Obra 118



Obra 119



Obra 120



Obra 121



Obra 122



Obra 123



Obra 124



Obra 125



Obra 126



Obra 129



Obra 127



Obra 130



Obra 128



Obra 131



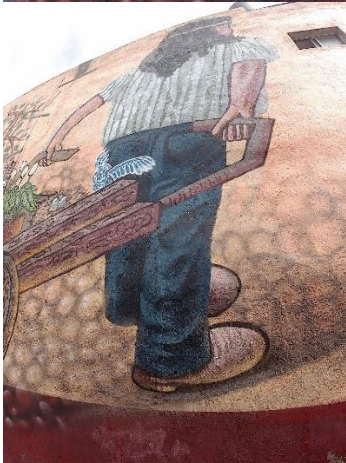
Obra 132



Obra 133



Obra 134



Obra 135



Obra 136



Obra 137



Obra 138



Obra 139



Obra 140



Obra 141



Obra 142



Obra 143



Obra 144



Obra 145

Barrio de San Antonio



Obra 146



Obra 149



Obra 150



Obra 147



Obra 151



Obra 148



Obra 152



Obra 153



Obra 154



Obra 155



Obra 156

Barrio de Santiago



Obra 157



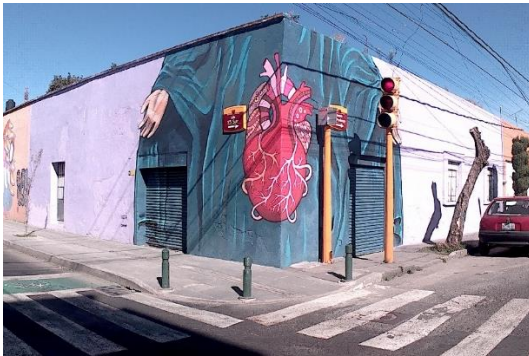
Obra 161



Obra 158



Obra 162



Obra 159



Obra 163



Obra 160



Obra 164



Obra 167



Obra 165



Obra 168



Obra 166



Obra 169



Obra 170



Obra 173



Obra 171



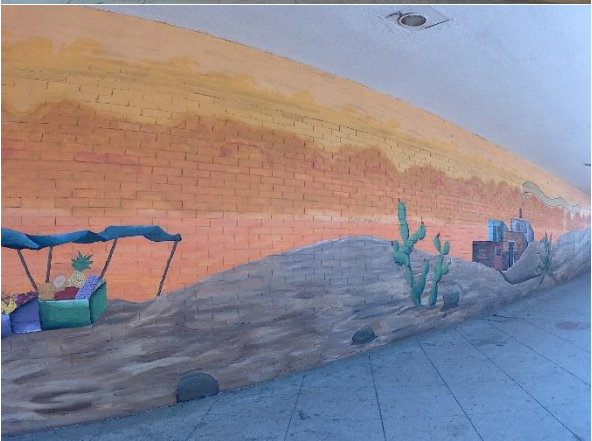
Obra 174



Obra 172



Obra 175



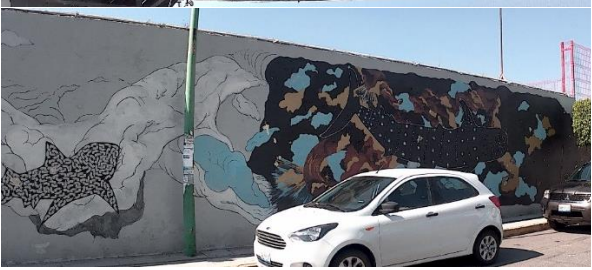
Obra 176



Obra 177



Obra 181



Obra 178



Obra 182



Obra 183



Obra 179



Obra 184



Obra 180



Obra 185



Obra 187



Obra 186



Obra 188



Obra 189