



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
“ALFONSO VÉLEZ PLIEGO”

**UNA MIRADA MÁS ALLÁ DE LO ESTÉTICO:
REPRESENTACIONES Y FUNCIONES COMPLEJAS EN LOS MURALES
RECIENTES DE PUEBLA.
EL CASO DEL COLECTIVO TOMATE Y SU PROYECTO “MAYÚSCULA”**

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRA EN HISTORIA

PRESENTA
LIC. Y PROF. MACARENA G. MUGIONE MÉNDEZ

DIRECTORA
DRA. MARÍA ELENA STEFANÓN

PUEBLA
MÉXICO
2022

PREFACIO

Esta Tesis se presenta como trabajo final para obtener el título de Maestra en Historia por parte del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por la licenciada y profesora en historia Macarena Gisela Mugione Méndez en la orientación Historia del Arte bajo la dirección de la Dra. María Elena Stefanón en conjunto con las asesorías de la Dra. Rosalina Estrada Urroz, la Dra. Lizette Jacinto y el Dr. Arturo Aguilar Ochoa.

**UNA MIRADA MÁS ALLÁ DE LO ESTÉTICO:
REPRESENTACIONES Y FUNCIONES COMPLEJAS EN LOS MURALES
RECIENTES DE PUEBLA.
EL CASO DEL COLECTIVO TOMATE Y SU PROYECTO “MAYÚSCULA”**

Lic. y Prof. Macarena G. Mugione Méndez

RESUMEN

Colectivo Tomate es un grupo de personas independientes y multidisciplinarias que plantean la idea de incentivar la participación activa de los ciudadanos con el fin de transformar, fortalecer y unir a la comunidad. En 2016 llevaron a cabo el proyecto “Mayúscula” en Puebla a partir del cual se realizaron ocho murales que se extendieron por distintos sectores de la ciudad. Esta investigación busca analizar cada una de las obras realizadas a fin de indagar sobre las representaciones eclécticas que plantean y que hacen circular en el espacio público poblano.

En este sentido, sostenemos que los murales realizados por el colectivo construyen representaciones sociales, territoriales e históricas que proponen una versión de la memoria local relacionada, no solo con mitos y leyendas, sino también con la historia de la ciudad de Puebla. Dichas representaciones se articulan principalmente a partir de tres ejes: el primero referido a los relatos sobre la fundación de la ciudad asociada, por un lado, a su ubicación geográfica, es decir, su proximidad al río San Francisco, y por el otro, a la leyenda de los ángeles de Fray Julián Garcés en concordancia con la tradición eclesiástica que posee Puebla; el segundo, asociado a la resistencia poblana durante el sitio de 1863; y el tercero, ligado a la violencia estatal, reconocida y aceptada como parte de la historia oficial, en torno, por un lado, a los conflictos electorales y, por el otro, a los procesos de urbanización.

La labor llevada a cabo por este grupo es un tipo de muralismo que, por contar con la participación del Estado y de empresas privadas, deja de ser arte urbano para convertirse en un arte público enmarcado en la legalidad y bajo ciertas reglas que responden a una nueva configuración del espacio. Este tipo de arte mural institucionalizado funciona, así, como instrumento político, transformándose en muros que tapan la falta de políticas gubernamentales y que contienen el deterioro y los problemas sociales (Brown, 2012).

PALABRAS CLAVES

**MURALISMO-REPRESENTACIONES-ESPACIO PÚBLICO-COLECTIVO TOMATE-
PROYECTO “MAYÚSCULA”-PUEBLA- SIGLO XXI**

ÍNDICE

El mural como la persistencia del pasado.....	5
Una nueva puesta sobre el arte mural.....	7
Entre subjetividades: representaciones en el espacio público	12
CAPÍTULO I: Una reflexión constante: el muralismo, sus definiciones y funciones	17
1-La necesidad de representar: orígenes del arte mural a nivel latinoamericano.	18
1.1-De un arte mexicano contestatario a uno condescendiente.....	24
1.2- ¿Arte público o arte urbano?	28
2. Arte Mural y sus funciones complejas en la Puebla del siglo XXI	31
2.2- Entre oriente y poniente, ausencia y resistencia	37
2.3- ¿Reivindicación barrial o intereses gubernamentales?	43
CAPITULO II: Colectivo Tomate y su relación con los diversos agentes culturales.....	46
1- La experiencia cultural, artística y turística de la ciudad.....	47
1.1-Dinamización de las prácticas culturales: instituciones, recortes y oportunidades.....	50
2-Entre lo público y lo privado: la gestión del Colectivo Tomate.....	56
2.1- Reconocimiento del artista como profesionalista.	62
2.2- ¿Hacia la privatización del arte urbano?.....	68
3- Revalorización histórica del arte.....	70
CAPITULO III: Proyecto “Mayúscula”, historia en los muros poblanos.	73
1- Murales grandes, murales mayúsculos	74
2- Arte bajo la lupa	83
2.1- <i>Érase una vez un río</i> por Delio Rodríguez	86
2.2- <i>Sueño de los ángeles en la ciudad talavera</i> de Tony Collantez y Ahmyo.....	92
2.3- <i>Luz y progreso</i> de Himed y Reyben	96
2.4- <i>El buen gigante</i> de Kloer.....	99
2.5- <i>El camino del chinaco</i> de Uzzy	100
2.6- <i>Resistir con amor</i> de Malhechx	103
2.7- <i>Trinidad</i> de Uve Victoria.....	107
2.8- <i>Nava</i> de Al Va	109
3- Una narrativa histórica con representaciones eclécticas.....	111
3.1-Entre la leyenda y la realidad: La fundación de la ciudad.	114
3.2-La invasión francesa, si no es por las armas que sea por la cultura.	117
3.3- Una continuidad histórica, la violencia estatal.	119
CONCLUSIONES	122
FUENTES Y ARCHIVOS	125
BIBLIOGRAFÍA	127
ANEXO	134

Agradecimientos

Nada más hermoso que estudiar lo que a uno le apasiona; esta tesis es el resultado de mi gran interés en la Historia y el Arte. Agradezco a mi directora, la Dra. María Elena Stefanón por sus pacientes lecturas y sus recomendaciones que me permitieron seguir desarrollándome como investigadora, y a mis asesores la Dra. Rosalina Estrada Urroz, la Dra. Lizette Jacinto y el Dr. Arturo Aguilar Ochoa por sus acertados comentarios y observaciones. Gracias por inspirarme a través de su ejemplo, no solo profesional, sino también humano.

Quiero reconocer la participación de todos los entrevistados que me han permitido llevar a cabo este trabajo y a quienes han colaborado de una u otra manera en este proceso. Agradezco a mis compañeros por haber compartido este recorrido conmigo. A toda mi familia y a mi pareja por el apoyo incondicional que siempre me brindan en cada proyecto que emprendo.

El mural como la persistencia del pasado

Miraba los colores, los trazos, las figuras, toda una composición pensada y meticulosamente armada; imaginaba que esas figuras pintadas sobre el muro debían representar a alguien, quizás un personaje, un conocido, y en la medida en que más detenía mis ojos sobre esa obra, más detalles le encontraba y más preguntas flotaban en mi cabeza: ¿Cómo se hace para dibujar algo tan inmenso? ¿Qué pensaba el artista cuando decidió hacerlo? ¿Por qué optó por plasmar aquello que ahora está allí representado? Uno camina diariamente las calles de la ciudad y, cual si fueran apariciones mágicas que salen a nuestro encuentro, estos enormes murales nos interpelan y nos sorprenden en nuestra rutinaria vida; y, a pesar, de que para muchos puedan pasar desapercibidos, a mí me generan la sensación de que pertenezco a un mundo de fantasía, a una ciudad cuyos muros cuentan historias y cuyos colores dan vida al asfalto gris.

El interés por el muralismo como contenedor de representaciones históricas, sociales y territoriales comenzó en mis estudios de licenciatura y me demostró que la recuperación de las mismas en el espacio público no siempre era ni sería armoniosa; la lucha de representaciones (Chartier, 1994) existente para aludir a determinados temas lograba transformar la obra en un problema político en donde la ideología del artista se conjugaba con la reinterpretación que este realizaba de los hechos históricos que había decidido pintar. Hay artistas que se mantienen firmes a sus convicciones y deciden tomar el riesgo de adentrarse en la historia reciente y mover las sensibilidades de una sociedad que aún convive con las consecuencias de ciertos eventos¹; y hay otros que se limitan a mostrar la historia tradicional, aceptada y reproducida desde la oficialidad.

En mis años como investigadora me ha llamado constantemente la atención el arte y las diversas funciones que ha tenido a lo largo de nuestra historia latinoamericana; la posibilidad de estudiar en México por unos meses me abrió los ojos a nuevas manifestaciones, pero también me hizo pensar en la similitud existente entre las expresiones artísticas argentinas y las mexicanas. Entendí así, que, a pesar de encontrarnos a grandes distancias, compartíamos historia, pensamientos e ideas. Esta búsqueda de coincidencias decantó en una nueva función del mural iniciada a principios del siglo XXI y llevada a cabo por varios países como Chile, Argentina y México, por mencionar algunos, destinada a una reconciliación social con los espacios urbanos

¹Para mi trabajo de licenciatura analicé los murales llevados a cabo por el artista Omar Sirena en Punta Alta, Buenos Aires, Argentina (2000-2016), en donde recuperaba representaciones que aludían a los hechos de la última dictadura militar de 1976 en una ciudad que se caracteriza por ser la sede de la Base Naval Militar del país.

marginados. Aparecieron diversos grupos artísticos cuyos proyectos involucraban al muralismo como actividad principal acompañado de trabajo comunitario en barrios que se caracterizaban por la violencia, la exclusión, el deterioro y la pobreza. La imposibilidad de abarcar a todos los colectivos a nivel latinoamericano, hizo que me enfocara precisamente en el territorio mexicano, particularmente en Puebla donde, para ese entonces, se habían conformado dos grupos: La Rueda y Colectivo Tomate, siendo este último el elegido para analizar de manera más detallada, no solo sus trabajos, sino también las vinculaciones establecidas con otras instituciones.

Es así como esta investigación se inscribe en el marco de la historia del tiempo presente en tanto que nuestro objeto de estudio continua vigente en la actualidad y las posibilidades de acceder al mismo para su análisis nos permite llevar a cabo la observación in situ, pero también nos posibilita contar con los testimonios de los artistas que los han realizado y de quienes han participado de una u otra forma en los proyectos. Por lo tanto, no solo hay que analizar y comprender los hechos desde el tiempo de quien investiga, sino además de quienes lo han atestiguado (Rousso, 2012). Casi todos los murales elegidos para este trabajo continúan vigentes, solo uno de ellos ha sido borrado, por lo que esta tesis también aporta a reconstruir la memoria de lo efímero, de aquello que ya no está.

En este caso en particular, se trata de la reinterpretación y recuperación de una historia tradicional poblana por parte de diez artistas; no existe una intención de aludir a hechos contemporáneos que puedan resultar incómodos para el gobierno y la sociedad o que puedan provocar a la reflexión y el cuestionamiento de la realidad de Puebla o incluso de México. Las obras reproducen y aceptan el relato difundido por la oficialidad perdiendo así toda autonomía y libertad por parte de los artistas sobre su quehacer. Más allá de todo esto, la persistencia del pasado en los murales recientes es evidente, aparecen y desaparecen, pero siempre vuelve a surgir una persona dispuesta a recordarnos eso que parecía olvidado y que forma parte de lo que somos, nuestra historia.

En este sentido, sostenemos que los murales realizados por el Colectivo Tomate en el proyecto “Mayúscula” en 2016 construyen representaciones sociales, territoriales e históricas que proponen una versión de la memoria local poblana. Dichas representaciones se articulan principalmente a partir de tres ejes: el primero referido a los relatos sobre la fundación de la ciudad asociada, por un lado, a su ubicación geográfica, es decir, su proximidad al río San Francisco, y por el otro, a la leyenda de los ángeles de Fray Julián Garcés en concordancia con la tradición eclesiástica que posee Puebla; el segundo, asociado a la resistencia poblana durante el sitio de 1863; y el tercero, ligado a

la violencia estatal aceptada por la historia oficial en torno, por un lado, a los conflictos electorales y, por el otro, a los procesos de urbanización. Asimismo, establecemos que se trata de un tipo de muralismo que deja de ser arte urbano para convertirse en un arte público enmarcado en la legalidad y bajo ciertas reglas gubernamentales, y que responde a una nueva configuración del espacio en donde el arte mural tapa el deterioro que contienen los barrios de la periferia de la ciudad (Brown, 2012).

En función de esta hipótesis, planteamos como *objetivo general* examinar los murales realizados en la zona fundacional de Puebla para comprender las funciones que cumplen, qué representan, quiénes están detrás de ellos y porqué se han elaborado. Siendo un fenómeno muy amplio, se analizaron particularmente las obras llevadas a cabo por el Colectivo Tomate en 2016 en el marco del proyecto “Mayúscula” a fin de identificar y analizar las representaciones eclécticas allí presentes, vinculándolas a su localización en el espacio urbano. Para ello, realizaremos, en primer lugar, un análisis de los murales ejecutados en la zona fundacional de la ciudad para determinar sus funciones dentro de un contexto socio-político determinado. Una vez presentada el área intervenida, reconstruiremos la trayectoria profesional del Colectivo y los trabajos que han realizado a nivel nacional y local para luego recuperar los sentidos atribuidos al mural como una forma de intervención sociopolítica y la concepción del arte y del rol del artista sostenida por el grupo. En esta instancia, examinaremos las formas de comitencia y de gestión que dieron origen a los distintos proyectos, atendiendo particularmente a los vínculos que establecieron con diversas instancias gubernamentales y de la sociedad civil. A continuación, realizaremos una cartografía del trabajo llevado a cabo en el proyecto “Mayúscula” en donde se presentarán cada una de las obras analizadas iconográficamente, asociándolas a su localización en el espacio público. Por último, identificaremos y analizaremos las representaciones sociales, territoriales e históricas que estos murales construyeron en relación con su ubicación para así examinar y problematizar el relato de la historia poblana propuesta por el Colectivo Tomate.

Una nueva puesta sobre el arte mural

Siendo que este trabajo se inscribe en una historiografía del arte interesada en la relación entre arte público, sociedad y política, es importante aludir a los estudios que han hecho referencia a estos vínculos complejos como es el trabajo realizado por Verónica Capasso (2015), quien, desde una postura posestructuralista, plantea el carácter activo de las producciones artísticas vinculadas a la temática de las mismas y al espacio donde se

desarrollan. En este sentido, considera que el espacio público es una construcción social y política, atravesada por relaciones de poder, que funciona incluso como zona de disrupción y que puede variar y reconfigurarse según la coyuntura y las relaciones variables entre sociedad y Estado. En esta particular intersección es que se ubica el presente trabajo cuyo objeto es el análisis de formas artísticas que toman como soporte principal las paredes de la ciudad y que, a partir de allí, construyen representaciones que apuntan a dialogar con los transeúntes.

Asimismo, es necesario mencionar dos libros presentados en congresos sobre arte público en Latinoamérica dado que dan cuenta de un interés renovado por estas cuestiones, tanto desde el punto de vista teórico como empírico, permitiendo ampliar la circulación de otras experiencias, obras y estudios, visibilizando la relación y el intercambio entre artistas, ciudad y espectadores: *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina* (Drien, Espantoso Rodríguez y Vanegas, 2013) y *Pasados presentes: debates por las memorias en el arte público en América Latina* (Espantoso Rodríguez, Muñoz, Recio y Vanegas, 2013).

El muralismo como movimiento artístico surgió a comienzos del siglo XX y ha sido uno de las corrientes distintivas de las artes plásticas y del arte moderno en América Latina, operando como factor de cohesión y de elaboración de relatos nacionales en el periodo de construcción de los Estados. De esta manera, el arte mural ha tenido en nuestro continente una vocación socio-política, de legitimación o denuncia, que en ocasiones lo ha asociado y en otras lo ha opuesto a los poderes establecidos. Es así como el arte mural ha sido retomado por diversos historiadores del arte dentro y fuera del continente.

Realizando un recorrido por los movimientos artísticos de América Latina y desde un nivel monumental, encontramos el aporte de Marta Traba (1994) *El Arte de América Latina. 1900-1980*, donde la autora retoma el muralismo en contraposición al arte europeo de caballete para definirlo como un arte abierto y accesible que supo llevar a cabo una apropiación original de las vanguardias europeas para luego aplicarlas al contexto latinoamericano; analiza su influencia sobre las representaciones, así como su relación con el Estado en proceso de construcción y consolidación durante las décadas de 1920 y 1930. En el caso de México, los nacionalistas promulgaron el reclutamiento de artistas plásticos jóvenes para realizar el Proyecto Integrador de José Vasconcelos en donde el arte mural abrió paso a nuevas características iconográficas y técnicas pictóricas que trajeron prestigio por sus temáticas, su utilidad pública y monumentalidad. Aquí destacamos las investigaciones en torno a los artistas que han llevado a cabo esta importante tarea como el libro de Jean Charlot (1985) que hace referencia al renacimiento

del muralismo mexicano entre 1920 y 1925 con los primeros ensayos de murales de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; retomando también a éstos, Esperanza Garrido (2009) analiza la filosofía e intención didáctica del movimiento muralista mexicano de la primera mitad del siglo XX y Héctor Jaimes (2012) que se acerca también a estos temas, pero incorporando la estética marxista, las nociones de espacio público y de espectador y la función de los artistas. Asimismo, encontramos el aporte de Sergio Lander (1999) sobre las raíces del muralismo mexicano en la revolución institucionalizada.

Hay que mencionar además las investigaciones de Patricia Pagnone Laven (2014), en donde se resalta la importancia de David Alfaro Siqueiros, y la de Olga María Rodríguez Bolufé (2013), que coloca a México en una zona de interdiscursividad llevando a cabo un análisis sistemático sobre las particulares formas de apropiación de su producción. En consonancia con ellas, en diferentes países como Chile (Zamorano Pérez y Cortés López, 2007; y Bragassi, 2010) y Argentina (Belej, 2008, 2014; Schávelzon, 2010; Mugione Méndez, 2019), se han recuperado los nexos con el muralismo mexicano para construir la propia tradición artística. La concepción del muralismo como instrumento de conformación de una identidad y una memoria colectiva impulsado por el Estado encuentra también su espacio nuevamente en el caso mexicano, tal como lo demuestran las investigaciones de Judith Fuentes Aguilar Merino (2004), Claudia Mandel (2007) e Indira Sánchez López (2012). A diferencia de estos ejemplos donde el arte mural se concibe como una forma de construcción de una conciencia nacional, en el trabajo que desplegó el Colectivo Tomate en Puebla es posible rastrear una apropiación de la historia mexicana en clave local llevada a cabo con el apoyo del gobierno municipal, donde se construye una *tradición selectiva* (Williams, 2001) que recorta ciertos acontecimientos del pasado de la ciudad en función de la participación que ésta ha tenido en dichos eventos.

Es importante mencionar el trabajo de Diego Alejandro Ruiz (2011) que aporta una crónica histórica, social y cultural de los proyectos del muralismo en Argentina durante el siglo XX. Según el autor, el hecho de que este arte se insertara en el espacio público lo hacía ser más de carácter popular antes que estatal. Paula Domínguez Correa (2006) también resalta, en el caso de Chile, la dimensión social de esta forma artística al abordarla como una práctica que se acerca al “pueblo”, creando conciencia de sus propias tradiciones, mientras que Xavier Andrés Barnuevo Solís (2016) destaca la importancia del arte como elemento propiciador de espacios de diálogo, convivencia e identidad al estudiar el mural de Loja en Ecuador. En concordancia con ello, se propone una

interpretación del arte público como estrategia de resistencia que irrumpe en un espacio colectivo perteneciente a la gente que lo habita y lo circula (Castellanos, 2017). En esta línea se inscriben también investigaciones como las de Pedro Morales Yévenes (2011), Soledad Lencinas, Marina Ortiz, Claudio Lorca y Pedro Núñez (2007), Loren Crosier (2010) y la de la ya mencionada Verónica Capasso (2010; 2015). Resulta pertinente mencionar el trabajo de Leopoldo Hernández Castellanos (2015) que revaloriza el muralismo como una actividad inherente a la vida política y social de la nación mexicana y como una disciplina que ha influido determinantemente en los imaginarios colectivos de la identidad nacional. En este sentido, nuestra investigación se inscribe justamente en retomar el arte mural actual como una herramienta de construcción y configuración de una memoria poblana atravesada por su historia local, mitos y leyendas.

Ya a partir del siglo XXI el muralismo se nutrió de una nueva connotación asociada a la recuperación de los barrios ubicados en la periferia de las ciudades con el propósito de renovar el tejido social, impulsar la economía local y reforzar la identidad de sus habitantes. Es así como investigaciones como la de Paula Alcatruz Riquelme (2011) nos acercan al análisis de los murales barriales contemporáneos en la ciudad de Buenos Aires (Argentina) y de Santiago (Chile) asociados a la construcción de una identidad local y una memoria histórica; en este sentido, es importante mencionar ciudades como Valparaíso con intervenciones barriales de gran alcance como lo expone Ilda Peralta Ferreyra (2020); asimismo, Maximiliano König (2017) retoma la intervención artística realizada en Alta Gracia, Argentina, con el objetivo de poner en valor el patrimonio cultural de los barrios históricos de esta ciudad aludiendo que se tratan de zonas desatendidas y marginadas por los gobiernos. En lo que respecta a México, hay diversos ejemplos de proyectos llevados a cabo por grupos artísticos que son contratados por las instancias gubernamentales para realizar estas renovaciones barriales como es Galería 333 en Ciudad de México, Colectivo Germen en Hidalgo, Colectivo Tomate y La Rueda en Puebla, por mencionar algunos; pero también existen otros grupos dedicados a la recuperación del espacio público que, por no contar con un apoyo institucional y trabajar de manera independiente, no son tan reconocidos fuera del ámbito artístico como es el trabajo Rses Crew en la capital mexicana o Trazos Urbanos en San Luis Potosí².

²No es nuestra intención abordar los colectivos artísticos que se encuentran por fuera de los marcos institucionales ya que sería imposible abarcar todos en esta investigación; esto podría ser tema para otro trabajo que permita ampliar la mirada de la situación de estos grupos en relación a aquellos que cuentan con el apoyo del Estado.

Ya adentrándonos a nivel local, en la ciudad de Puebla encontramos el trabajo de Christopher Iván Tapia Rivas (2018) sobre la realización de murales en el barrio Analco como una forma de revitalizar el espacio; y las investigaciones de Martín Checa-Artasu (2012) y de Anne Kristiina Kurjenoja y María Emilia Ismael Simental (2015) sobre el proyecto “Ciudad-Mural” en el barrio de Xanenetla llevado a cabo por el Colectivo Tomate con el propósito de revitalizar el espacio y establecer lazos con la comunidad barrial. En este sentido, también se alude a los fines turísticos de este proyecto con el objetivo de fomentar la economía local, pero que, a su vez, pone en riesgo la cultura y el modo de vida de sus habitantes.

Estos aportes nos acercan a nuestra área de estudio, no solamente por la escala de análisis, sino también por la temporalidad. Si bien a nivel nacional, como hemos señalado, existe una vasta cantidad de trabajos sobre muralismo, a nivel local resultan escasos y aquí es donde radica la importancia y el aporte de este trabajo, a generar una investigación que recupere las funciones complejas que posee el mural en la actualidad: como una herramienta de reivindicación de los barrios históricos de la ciudad de Puebla, como una forma de tapar el deterioro de esos mismos espacios por parte del gobierno municipal, pero también como instrumento de configuración de memorias, en este caso, de una historia poblana. Asimismo, es importante destacar el valor de los testimonios que permitirán recuperar la voz de los artistas para comprender más sobre las obras y de los vínculos construidos con la sociedad, el gobierno municipal y otras organizaciones en el momento de la apropiación del espacio público.

Por último, y dado que la tesis se propone trabajar en el cruce entre arte y sociedad, es necesario mencionar algunos de los múltiples textos historiográficos dedicados a abordar el período en que se inscribe nuestro objeto de estudio. En este sentido, es importante aludir a los aportes de Faviola Rodríguez Barba (2008) y Tomás Ejea Mendoza (2009) sobre el contexto político, económico y social de México del siglo XX. En el caso de Puebla cabe mencionar a Virginia, Cabrera Becerra y Lina Marcela Tenorio Téllez (2006), Ámbar Barrera (2017), Gabriela Hernández (2017), Juan Luis Hernández Avendaño (2017) y Alida Piñon (2018); asimismo, resaltamos a Raúl Gil Mejía (2009) y Cruz de los Ángeles, Bonilla, Pérez y Torralba (2017) en relación a la actividad turística y el reconocimiento cultural y patrimonial de la ciudad.

Entre subjetividades: representaciones en el espacio público

El presente trabajo se sitúa en el cruce de la Historia Cultural con la Historia Social del Arte en tanto que propone un abordaje de los vínculos existentes entre producción simbólica y sociedad teniendo en cuenta los lenguajes artísticos y sus soportes. Serán fundamentales para esta tesis los conceptos de *representación* y *apropiación* formulados por Roger Chartier (1994). De acuerdo a este autor, las *representaciones* pueden ser entendidas como esquemas intelectuales incorporados en donde se establece una relación entre una imagen presente y un objeto ausente; estas cobran sentido dentro del grupo que las forja ya que responden a sus intereses, en este caso, las imágenes de los murales están vinculadas a los relatos que circulan entre los poblanos sobre la historia de la ciudad de Puebla. Por otra parte, Chartier propone el concepto de *apropiación* para aludir al proceso mediante el cual las representaciones son recuperadas y resignificadas en nuevos contextos en función de los usos y las condiciones en que se insertan. Esta herramienta permite abordar la recuperación, por parte de los diversos autores de las obras, del lenguaje plástico de otros artistas sin caer en interpretaciones lineales, como la de influencia, que anulan la capacidad artística de éstos.

Asimismo, también es importante entender las *representaciones* desde la perspectiva de Louis Marín (2009) como presencias de ausencias en donde la desaparición de ciertos espacios o elementos logran permanecer en la memoria de los habitantes de la ciudad y son traídos al presente a partir de su recuperación en las imágenes construidas en los murales: el río San Francisco que corría por el actual Boulevard 5 de mayo, el club anti releccionista fundado por los hermanos Serdán en 1909 o las fábricas textiles, que, si bien algunos de sus edificios perduran en la actualidad, éstas han sido cerradas y hasta el día de hoy no existe un esfuerzo por parte del gobierno de recuperar este espacio fabril.

La noción de *espacio público*, por su parte, se presenta como más problemática dado que ha sido definida por distintas disciplinas, como la Arquitectura, la Geografía, el Urbanismo, las Artes, las Ciencias Políticas, la Historia, la Sociología y la Filosofía. En cada caso, las definiciones y problemáticas se articulan con tradiciones teóricas y amplios debates que no es nuestro objetivo retomar aquí. Todas ellas coinciden en vincular el espacio a las características estructurales del territorio, así como su significado social, político y cultural. Podemos decir que las Ciencias Políticas han pensado el espacio público en contraposición al privado, identificándolo con la esfera de lo público como ámbito de deliberación democrática, visible, abierto y que habilita la interlocución entre

los ciudadanos y el Estado para tratar asuntos de interés general (Ricart y Remesar, 2013). En Arquitectura, por su parte, no posee una definición homogénea al respecto; las concepciones dominantes sobre espacio público refieren al urbanismo moderno, ya que hacen referencia solo a un lugar físico que tiene una modalidad de gestión o de propiedad. También se lo define como un ámbito contenedor de distintas significaciones que va variando sus funciones dependiendo el contexto y que es, por lo tanto, histórico (Carrión, 2007). Durante los últimos años, aportes como el del historiador Michel De Certeau (1979) han introducido conceptualizaciones valiosas que distinguen las formulaciones teóricas de las prácticas y usos, en donde la importancia está en las “maneras de hacer” cotidianas en el interior de las estructuras, cómo los usuarios se apropian del espacio organizado y modifican su funcionamiento. En esta misma línea, Jordi Borja (2012), desde una perspectiva urbanística, sostiene que lo que caracteriza a un espacio como público es su libre acceso, es decir, todos tienen derecho a su uso con la única condición de que nadie se lo apropie. De esta manera, se entiende al espacio público como una dimensión territorial de la democracia política y social, donde la sociedad, no solo se representa a sí misma, sino también donde muestra su diversidad y sus contradicciones.

Retomando las afirmaciones de Manuel Delgado (2007), si los espacios de por sí tienen una dimensión ideológica, las representaciones de los murales se nutren de ella y, a la vez, la alimentan; los artistas construyen, en cada uno de sus trabajos, sus concepciones políticas, sociales y culturales. Es así como esta investigación tiene como propósito pensar precisamente el arte como instrumento para producir un espacio público que, a su vez, crea un espacio político a partir del cual se asumen identidades también políticas y en conflicto. De esta manera, el concepto de *espacio público* resulta importante para reflexionar en torno a la circulación de las representaciones propuestas y su articulación con la experiencia urbana. Por último, es preciso entender que los murales, una vez realizados, quedan a disposición de la sociedad para ser valorados, conservados, ignorados o dañados, por lo que es necesario identificarlos como un territorio de exposición: de exhibición y de riesgo.

Por otra parte, es menester problematizar la dimensión espacio del objeto de estudio (Ory, 2004:15); hay que tener en cuenta que los límites espaciales son construidos en cada investigación de acuerdo al objeto que se va a estudiar (Serna y Pons, 2007). La cuestión de la reducción de escala aparece desde el momento en que se efectúa un recorte que corresponde al ámbito de una ciudad, pero esto no necesariamente recae en un análisis micro. La idea es darle relevancia al *lugar* como variable histórica y abordar el estudio de realidades más acotadas en función de problemas más amplios. Este enfoque tiene, por

lo tanto, su correlato metodológico en el microanálisis ya que nos permite enfocarnos, dentro de la ciudad escogida, en un conjunto relativamente reducido de murales para, de esta manera, ponerlos en relación con el espacio poblano y revelar la densa red de relaciones que configuraron la acción humana en el contexto local (Barriera, 2002: 63).

La importancia de la elección de la ciudad de Puebla y del Colectivo Tomate, radica en un conjunto de particularidades, entre ellas las intenciones del gobierno local a partir del 2009 de apoyar e incentivar este tipo de agrupaciones y sus proyectos con propósitos de urbanización. Asimismo, de todos los proyectos de la agrupación, hemos optado por analizar concretamente los murales llevados a cabo en “Mayúscula” en 2016, primero, porque se trata de un total de ocho obras, número que posibilita un estudio detallado de cada una; segundo, estos murales, a diferencia del resto de sus trabajos, fueron elaborados en el centro histórico de Puebla, algo sumamente llamativo si tenemos en cuenta que las fachadas de los edificios de la ciudad están protegidas por el INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia); y tercero, la finalidad de las obras fue recuperar la memoria histórica de la ciudad a partir de la representación de ciertos hechos.

Desde el punto de vista procedimental, el análisis de los murales se sistematizó teniendo en cuenta el artista que lo realizó, el título, lugar de ejecución y estado de conservación de la obra con miras a aportar a un posible relevamiento del patrimonio artístico de Puebla. A continuación, se efectuó un estudio compositivo de los elementos plásticos y de su contenido para intentar establecer agrupaciones temáticas, para luego proceder con el análisis iconográfico de cada una de las obras a partir del método definido por Erwin Panofsky³.

Para llevar adelante esta investigación, se requirió de la articulación de diversos tipos de fuentes: escritas, orales y visuales. En una primera instancia se realizaron entrevistas a los miembros del Colectivo Tomate y a los artistas para reconstruir su trayectoria profesional, el contexto de elaboración de los murales y sus sentidos, las posturas respecto a las temáticas, así como su relación con las instancias estatales y con el movimiento cultural de la ciudad. Es así como se entrevistaron a: Mónica Amuchástegui, fundadora del Colectivo; Maribel Benítez, socia fundadora del Colectivo; los artistas: Delio Rodríguez, Reyben, Kloer, Uzzy, Mal Hechx, Al Va, Gracmor y Go

³Panofsky denomina descripción pre-iconográfica al nivel que permite reconocer los motivos artísticos de toda imagen figurativo; representaciones formales de objetos naturales o artificiales, de personajes reales o ficticios o de acontecimientos o hechos, etc. El análisis iconográfico, por su parte, remite a la recuperación de las ideas o los conceptos que se manifiestan en temas, historias y alegorías visuales, en relación a un determinado contexto histórico y cultural. Implica una lectura interpretativa, desde la confrontación con otras fuentes textuales (literarias, filosóficas, etc.).

Os; Ana Marta del Castillo, ex subsecretaria de museos; Citlalín López Rodríguez, ex analista en la secretaria de cultura y turismo; y Fabián Valdivia Pérez, director del Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla. Si bien, la posibilidad de interrogar a estas personas permitió realizar preguntas particulares sobre la investigación y acceder a información difícil de recuperar de las fuentes escritas, como los diarios, archivos municipales o revistas, cabe señalar que existen límites impuestos por el problema de la memoria, sus fallas y distorsiones producto de la distancia temporal, de la situación de entrevista y de los posicionamientos, la formación y los intereses de las personas entrevistadas en general.

Igualmente, los documentos periodísticos se encuentran atravesados por una dimensión política e ideológica que debió tomarse en cuenta al momento del análisis. Al respecto se consultaron diversos diarios digitales de la ciudad de Puebla como: *El país*, *El popular*, *El sol de Puebla*, *El heraldo de México*, por mencionar algunos. Asimismo, se examinó documentación oficial vinculada a las ordenanzas emitidas por el gobierno mexicano respecto a las políticas culturales como el Primer Informe de Gobierno de Enrique Peña Nieto (sección 3: 331-345) y la Ley de Cultura del Estado de Puebla. Por otra parte, también se examinó la página digital oficial del Colectivo para recuperar información pertinente, así como la de otros grupos artísticos como: La Rueda; Galería 333, Germen Nuevo Muralismo Mexicano, Movimiento Arte y Dignidad, Rses Crew y Trazos Urbanos. El acceso a los portafolios de los artistas que participaron en el proyecto “Mayúscula” permitió recuperar con más detalle la formación profesional y artística de los mismos.

Por último, el trabajo *in situ* y la observación directa de los murales fue una herramienta importante de trabajo en tanto que permitió dar cuenta de la configuración espacial donde fueron realizados y de su relación con el entorno. En este punto, el registro fotográfico de las obras resultó fundamental para el proceso de reconstrucción e interpretación que de otra manera no podría haber sido posible ya que en la actualidad una de las obras ha sido borrada. La mayoría de los murales se encuentran en un estado de conservación relativamente bueno lo que facilitó sus análisis.

En función de la hipótesis propuesta, la tesis se estructura en tres partes comenzando, como ya hemos presentado, con una introducción del tema de investigación, del estado de la cuestión, así como también del marco teórico-metodológico utilizado. En el primer capítulo, se reconstruye los aspectos teóricos del muralismo y sus definiciones problematizando las concepciones de arte público y arte urbano; asimismo se realiza un

breve recorrido sobre la situación del arte mural en Puebla hasta llegar al siglo XXI para atender a las funciones que esta manifestación ha adquirido en la zona fundacional de la ciudad. En el segundo capítulo, se recupera la trayectoria profesional del Colectivo Tomate y los trabajos realizados a nivel nacional y local, insertándolo en un contexto socio-político y cultural determinado para luego abordar los sentidos atribuidos al mural como modalidad artística de intervención sociopolítica y la concepción del arte y del rol del artista sostenida por el grupo. En este apartado, se analizan las formas de gestión que dieron origen a los distintos proyectos, atendiendo particularmente a los vínculos que establecieron con diversas instancias gubernamentales y de la sociedad civil.

En el tercer capítulo, se analiza el proyecto “Mayúscula” y a los artistas que participaron en la elaboración de las obras; se describen y examinan los murales de manera iconográfica, atendiendo a su ubicación en el ámbito urbano. A continuación, se recuperan las representaciones sociales, históricas y territoriales propuestas por el Colectivo Tomate en relación a su localización espacial y que configuran una narrativa histórica estructurada a partir de tres ejes: el primero referido a los relatos sobre la fundación de la ciudad asociada, por un lado, a su ubicación geográfica, es decir, su proximidad al río San Francisco, y por el otro, a la leyenda de los ángeles de Fray Julián Garcés en concordancia con la tradición eclesiástica que posee Puebla; el segundo, asociado a la resistencia poblana durante el sitio de 1863; y el tercero, ligado a la violencia estatal, reconocida y aceptada por la historia oficial, en torno, por un lado, a los conflictos electorales y, por el otro, a los procesos de urbanización.

CAPÍTULO I

Una reflexión constante: el muralismo, sus definiciones y funciones

El arte también es un privilegio, la verdad que si lo es en cierta manera, mucho del arte está encerrado en los museos y pues los museos, bueno voy a hablar de mi situación, yo vengo de la periferia, los museos nos quedan lejos y mucha gente no tiene la posibilidad de agarrar a sus dos o tres hijos de llevarlos hasta la ciudad para ver el museo [...]; el arte es una de las cosas que va de la mano con la evolución humana, el arte representa este pensamiento, esta introspección del ser humano sobre lo que ve, sobre lo que vive, de analizar y de mostrar lo que uno es de esa manera; si es una forma muy bonita de conocerse a sí mismo de conocer a otras personas [...]; y simplemente pues hay gente que vive sin esta forma de ver el mundo que es el arte, hay gente que tiene treinta años y nunca ha ido a un museo, entonces a esta persona le preguntas que es el arte y lo que te va a contestar es que no sirve para nada, no vale, obviamente para esa gente no significa nada porque para ellas nunca significó nada en la vida [...] (Kloer, entrevista personal, 10/03/2021).

Definir lo que entendemos por arte mural resulta imprescindible para esta investigación en tanto que las obras⁴ que se van a analizar corresponden a esta vertiente artística; de igual manera, todos los trabajos realizados por el Colectivo Tomate, grupo que nos compete, se caracterizan por la apropiación del espacio público a partir del muralismo, siendo este uno de los movimientos artísticos distintivos de las artes plásticas y del arte moderno de América Latina. En este sentido, esta manifestación artística ha tenido tradicionalmente una vocación socio-política en nuestro continente y continua en la actualidad funcionando como una práctica social vinculada a la apropiación del espacio por parte, no solo de los artistas, sino también del Estado y la sociedad.

De esta manera, proponemos para el presente capítulo analizar los orígenes del arte mural en Latinoamérica para luego poder abordar el caso particular de México y consecuentemente el de la ciudad de Puebla, entendiendo que se trata de una de las tantas expresiones artísticas que existen. Para poder definir este concepto es necesario compararlo y vincularlo con otros términos como arte público y arte urbano, en tanto que atraviesan y configuran la concepción actual de muralismo, no solo a nivel nacional e internacional, sino también a nivel local. Consideramos que el arte mural de Puebla está asociado, en gran parte, actualmente, a la recuperación del espacio público a través de la configuración de una memoria colectiva específica de la ciudad atravesada por la

⁴En esta investigación se utilizará el término “obra” para aludir a las obras artísticas, específicamente a la pintura mural.

violencia y los diversos relatos contruidos en torno a su fundación⁵. La construcción de las representaciones en los murales fue mediada y reelaborada por los artistas y el gobierno local en función de sus posicionamientos ideológicos.

En este sentido, este apartado reconstruye, en primer lugar, los orígenes del arte mural a nivel latinoamericano para luego ir bajando escalas hasta llegar a los antecedentes correspondientes a la ciudad de Puebla a fin de comprender cuales fueron las causas que permitieron y/o detonaron el surgimiento de esta expresión, atendiendo al contexto social, cultural y político de la ciudad. En segundo lugar, se realizará un breve recorrido histórico y una introducción al área correspondiente a la zona fundacional de Puebla para conocer, no solo los lugares intervenidos por grupos artísticos como el Colectivo Tomate y La Rueda, sino también la importancia y el papel que juega el espacio público y los murales en este sector de la ciudad en particular.

1-La necesidad de representar: orígenes del arte mural a nivel latinoamericano.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar las formas artísticas que toman como soporte principal los muros de la ciudad y que construyen representaciones que apuntan a dialogar con los transeúntes, teniendo en cuenta que el artista que los elabora tiene sus propias concepciones políticas, sociales y culturales respecto, no solo a la función del arte, sino del propio rol que cumplen dentro de la sociedad. Además, si tenemos en cuenta que el espacio público también es una construcción social y política atravesada por relaciones de poder que se reconfiguran según las vinculaciones que se dan entre la sociedad y el Estado (Capasso, 2015), podemos comprender que el arte mural y las representaciones que se construyen se adaptan también a esos cambios.

Si bien el muralismo moderno tiene sus antecedentes en el siglo XIX, nuestra intención es abordarlo específicamente desde su aparición como movimiento artístico en América Latina a partir del siglo XX en donde ha funcionado como un factor de cohesión y de construcción de relatos nacionales en el contexto de formación de los Estados, es decir, con una vocación socio-política, de legitimación y/o de denuncia. De la misma manera, se lo ha transformado en instrumento para la configuración de una identidad y una memoria colectiva también impulsada desde el Estado (Mandel, 2007), función que fue incorporada por diversas naciones en América, entre ellas México, Argentina y Brasil,

⁵Años anteriores, más precisamente entre 1950 y 1990, la función de los murales estaba vinculada al nacionalismo cuyo objetivo era destacar la historia y la cultura mexicana, enaltecer los valores patrios y conmemorar hechos históricos del país y de la ciudad de Puebla (Sánchez Daza, 2000: 54).

siendo estos dos últimos países ejemplo de una apropiación estética y conceptual del primero⁶. En la década de los '20 los adeptos del nacionalismo mexicano impulsaron un muralismo con nuevas características iconográficas y técnicas pictóricas que trajeron prestigio por sus temáticas, su utilidad pública y su monumentalidad. Investigaciones como la Jean Charlot (1985), Sergio Lander (1999), Esperanza Garrido (2009) y Héctor Jaimes (2012) nos acercan al arte mural mexicano de estos años retomando a artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, y analizando la filosofía e intención didáctica del movimiento, la incorporación de la estética marxista, las nociones de espacio público y espectador y la función de los artistas.

A la par, en Brasil, el ministro de educación, Gustavo Capanema, también impulsaba la pintura mural de la mano de los artistas Cândido Portinari, Quirino Campofiorito y Eugenio Sigaud, para reafirmar los valores de la nación legitimando un nuevo proyecto estatal que recuperaba la figura del campesino o trabajador (Rodríguez Bolufé, 2013). Este último actor también va a formar parte del muralismo argentino impulsado por el Estado en los años '30 por parte de los artistas Benito Quinquela Martín y Alfredo Guido en los edificios del Ministerio de Obras Públicas y el Ministerio de Hacienda. De igual manera, el primer gobierno peronista (1946-1955) configuró toda una iconografía que, basada en la justicia y el bienestar como principios de la población argentina, funcionaría como fundamento simbólico de su poder (Gené, 2005).

Recién será a finales de los años '60 y principios de los '70 que, además de esta idea del arte mural vinculada a la formación de los Estados nación, aparecerá una nueva propuesta asociada a la aparición del arte urbano⁷ a nivel mundial, también denominado Street Art o Arte Callejero, con una concepción específica del espacio público en donde esta expresión artística se presentó como una herramienta de denuncia ciudadana con un contenido de lucha social y crítica política. Este tipo de manifestación tuvo sus primeros precursores en Europa cuando aún se desconocía el término con el que lo conocemos hoy; desde la década de los '60, el artista Daniel Buren llevaba su arte de rayas de colores a las calles de Francia como una forma de denuncia personal ante las injusticias de los circuitos e instituciones artísticas que se negaban a exponer sus trabajos; su respuesta fue

⁶La influencia mexicana del muralismo nacionalista vinculado a la modernidad va a permear en los procesos de la construcción estatal, cultural y artística de toda Latinoamérica a principios del siglo XX, con una constante preocupación por representar “lo propio” con un fuerte compromiso ideológico. En este sentido, se toman a modo de ejemplificación los casos de México, Argentina y Brasil para dar cuenta de un movimiento mucho mayor que involucra a toda América Latina y el Caribe (Rodríguez Bolufé, 2013).

⁷El arte urbano hoy en día es un movimiento amplio que abarca muchas manifestaciones artísticas que se llevan a cabo en el espacio público como teatro, pantomima, músicos, payasos, performance; en esta investigación solo será abordado según su concepción originaria cuyas raíces se encuentran en el grafiti y en cualquier expresión realizada en las paredes de las calles.

la exhibición de los mismos en el espacio público. Ya en los '70, otro artista, pero canadiense, Richard Hambleton, causaba conmoción con su obra *Image mass murder* al pintar con tizas siluetas humanas de tamaño natural que simulaban la marca que realiza la policía cuando se comete un crimen. Estas imágenes que a su vez tenían manchas de sangre, eran una protesta contra la inseguridad y los altos índices de criminalidad en Vancouver (Fernández Herrero, 2017)⁸.

En este sentido, hay que tener en cuenta que justamente para estas décadas Latinoamérica va a estar atravesando un periodo de violencia política caracterizado por la instauración de dictaduras apoyadas por Estados Unidos en lo que se denominó el Plan Cóndor ante el avance del comunismo con la revolución cubana de 1959 en el contexto de la Guerra Fría. Este proceso de militarización tuvo como característica central la desagregación progresiva del papel que desempeñaba el Estado como articulador de la vida pública y promotor del desarrollo económico. Los golpes de Estado constituyen un acto fundacional de lo que podríamos llamar un nuevo escenario estatal a través del cual comenzaría a expresarse una forma inédita de administración de la vida política y de los asuntos públicos, y en donde las expresiones artísticas, en particular el muralismo, van a jugar un papel de suma importancia para dar a conocer la disconformidad y para luchar ante la situación de violencia y represión (Serrano, 2010) y la restricción del espacio público.

Durante este periodo, el muralismo mexicano tuvo ciertos vaivenes en tanto que, si bien no pasó por un proceso dictatorial como sí ocurrió con Argentina (1976-1983), Paraguay (1954-1989), Bolivia (1971-1978) y Nicaragua (1934-1979), por mencionar algunos países, si atravesó momentos de violencia y de crisis económica que determinaron una disminución en los financiamientos destinados a producir murales. Aun así, la elaboración artística, en el caso mexicano, continuó impulsada desde el Estado vinculado al nacionalismo cumpliendo su función como arte legitimador; pero también se destacó la presencia de temáticas relacionadas a los conflictos políticos, económicos y sociales que se vivían como consecuencias del desgaste del propio discurso nacionalista posrevolucionario y la pérdida de confianza de la sociedad hacia los gobiernos (Valdez Cruz, 2020). Observamos el deterioro de ciertos símbolos como, por ejemplo, el uso reiterativo de la figura del cura Hidalgo a partir de la comparación de tres murales

⁸Además de Richard Hambleton y de sus obras *Night Life* y *Shadow man*, también aparecieron otros artistas como Ernest Pignon-Ernest en Francia con *Expulsions 1978*, un trabajo que consistía en figuras humanas de tamaño natural con valijas que representaban una denuncia a la situación vivida por algunas personas que habían sido desalojadas de sus casas y el derribo de estos inmuebles (Fernández Herrero, 2017).

realizados en distintos periodos: en primer lugar, la obra del artista José Clemente Orozco en 1937 llevada a cabo en la bóveda de la escalera del Palacio de Gobierno de Guadalajara; en segundo lugar, el mural de Agustín Cárdenas de 1976 en el Palacio de Gobierno de Michoacán; y, en tercer lugar, la obra del artista Alejandro Reyes Garibay (2010) ubicado a un costado del templo El Beaterio en la Plazoleta del Libertador en el Centro Histórico de la ciudad de Colima. En este sentido, las obras retoman el fervor de la lucha de los pueblos, que irónicamente, continúan en ese mismo estado actualmente porque no se han cumplido los objetivos que dieron inicio a la revolución.

Es así como, junto con el muralismo nacionalista, coexistió el arte de grupos independientes que actuaron por fuera de los marcos estatales, que, si bien no pintaban murales, sí utilizaban las paredes del espacio público para manifestarse sobre los conflictos sociales y políticos como fue la represión y el terrorismo de Estado en las décadas de los '60 y '70. En este último caso, al momento de hacer una revisión de los grupos artísticos mexicanos de esta época fue inevitable no pensar las coincidencias con el arte llevado a cabo en Argentina y que dan cuenta de una conexión a nivel latinoamericano que profundizaría y complejizaría la influencia mexicana en otros territorios por fuera de los marcos del arte mural, pero en vinculación con la apropiación del espacio público⁹. En el caso del primero, se da inicio a lo que se conoce como la Generación de Grupos conformados por estudiantes artistas que buscaban trabajar por fuera de las redes oficiales y comerciales de exhibición. Adoptaron nuevos enfoques en la manera de hacer arte en tanto que rechazaban la santidad del mismo, el muro de la galería y la identidad del artista (Meneses Gutiérrez, 2012). Sus bases rescataban los objetivos del muralismo, pero bajo una nueva perspectiva que buscaba atraer un nuevo público: no les interesaba educar o convertir al arte en una experiencia pedagógica, sino que su interés se concentró en convertirlo en una herramienta de comunicación social¹⁰. En el segundo caso, aparecen grupos como Tucumán Arde¹¹ que exhibieron material filmico, fotografías, carteles y grabaciones de manifiesto contenido político y denuncia sobre la grave situación que se vivía en la provincia de Tucumán y en contra de la

⁹Este es un tema interesante de para analizar, pero que no nos corresponde en esta investigación.

¹⁰Se destacan colectivos como Proceso Pentágono (1976-1986) que abordaban temas como la represión, la tortura y la desaparición forzada, siendo estas obras, no solo una denuncia al accionar del gobierno mexicano, a la llamada “guerra sucia” y la complicidad de la prensa, sino también al sistema artístico del país y a los espacios institucionales (Código, 2019); y también el Grupo Mira iniciado en 1977 conformado por brigadas estudiantiles que elaboraron las gráficas del '68. Producían carteles desmontables, denominados “comunicados gráficos” instalados en espacios públicos y cuyo contenido refería a la pobreza y la represión (Código, 2019).

¹¹Tenían la capacidad de intervenir en el discurso político que publicitaban las instituciones oficiales del arte dejando al descubierto la tergiversación de la realidad social por parte del poder político a través de la manipulación de los medios de comunicación (Albarracín, 2013).

situación crítica general durante el gobierno del presidente de facto Juan Carlos Onganía (Albarracín, 2013).

En la mayoría de los casos el arte fue experimental y efímero, no quedando registros más que algún que otro video¹². Podemos deducir, en cierto sentido, que la realización de este tipo de manifestaciones artísticas y no tanto de murales tienen que ver con el control que se vivía en las calles en esos años lo que impedía a los artistas trabajar con tiempo y llevar a cabo obras más elaboradas, limitándose a usar lienzos, pancartas o afiches ya realizados previamente y que luego eran pegados en el espacio público. La mayoría del muralismo que se realizó en este periodo se limitó a temáticas históricas o regionalistas que aludían al nacionalismo y que no tocaban temas de ese presente que pudieran llegar a generar algún conflicto con el gobierno local y nacional (Valdez Cruz, 2020). Además, existe como evidencia del control estatal mexicano dos casos muy particulares de arte mural denominados “efímeros” por su corto tiempo de exposición en el ámbito urbano cuyos contenidos aludían a la situación que se vivía en el momento en que fueron hechos; por un lado, la obra de José Luis Cuevas de 1967, “Mural Efímero”, realizado en la azotea de un espacio denominado “Zona Rosa” y que duraría solo un mes. Este mural tenía como finalidad contrastar y protestar la idea del muralista Siqueiros de que los murales que resisten en el tiempo son vistos por las masas; de la misma manera, representa la transformación urbanística de México y las protestas derivadas de ello¹³. Por el otro, tenemos, denominado con el mismo título que el anterior, una obra colectiva hecha en apoyo al movimiento estudiantil en el año 1968 y que se elaboró sobre láminas que cubrían la restauración del monumento de Miguel Alemán en la ciudad universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México que luego se quitó quedando solos registros fotográficos como testimonio (Valdéz Cruz, 2020).

Ya a partir de la década de los '90 en toda la región se llevó a cabo la consolidación de un proyecto basado en políticas neoliberales que determinó la deserción del Estado en sus responsabilidades en materia de servicios sociales y de previsión y provisión laboral,

¹² Es importante mencionar otro ejemplo, pero de la década de 1980, que fue la intervención artística que se conoció como *El Siluetazo*. El 21 de septiembre de 1983, por iniciativa de un grupo de artistas y agrupaciones juveniles, y con el apoyo de los organismos de Derechos Humanos, los manifestantes comenzaron a delinear sus siluetas en afiches, que luego instalaron en las inmediaciones de la plaza. Prestaron sus cuerpos para convocar a aquellos que el terror estatal había desaparecido: las siluetas buscaban representar la presencia de los desaparecidos y cuestionar a la dictadura militar desde el arte. Las figuras humanas, de tamaño natural, se extendieron de la Plaza de Mayo a toda la ciudad. Desde ese momento, se transformaron en uno de los emblemas del reclamo por la memoria, la verdad y la justicia, y constituyen parte del repertorio simbólico de distintas movilizaciones sociales y políticas (Longoni, 2010).

¹³ Cabe aclarar que el mural tuvo cobertura de los medios de comunicación cumpliendo con el objetivo del artista de ser una obra revolucionaria en tanto que contradecía lo dicho por Siqueiros en tanto que su obra “efímera” fue vista por muchas personas (Valdéz Cruz, 2020).

lo cual se tradujo en un alto grado de fragmentación social y un acelerado proceso de empobrecimiento y precarización laboral. Estas transformaciones también reconfiguraron los espacios públicos que fueron desmantelados a favor de la privatización y de su uso económico (Borón, 2003). Para el 2000, el arte mural se nutrió de una nueva connotación asociada a la recuperación de los barrios periféricos de las ciudades por parte de diversos grupos cuyo propósito era renovar el tejido social y la economía local, así como también reconfigurar la identidad de sus habitantes, en un contexto donde la aplicación de medidas neoliberales conllevó al deterioro y descuido de los mismos.

En este sentido, varios países como Argentina, Chile y México iniciaron la reconciliación social con aquellos espacios urbanos marginados como consecuencia de los procesos de gentrificación. Analizando estos casos en particular encontramos los trabajos de Paula Alcatruz Riquelme (2011), Ilda Peralta Ferreyra (2020) y Maximiliano König (2017) que, aludiendo a diferentes países, hacen referencia a esta nueva función del muralismo. En lo que respecta a México, recientemente han surgido diversos grupos artísticos que cuentan con el apoyo del Estado para realizar esta labor como son: Colectivo Germen en Hidalgo (2015), Galería 333 del programa *Sendero seguro* en Ciudad de México (2020), , Colectivo Tomate y La Rueda en Puebla (2009-2020), por mencionar algunos; pero también existen otros grupos dedicados a la recuperación del espacio público y la reivindicación barrial que, por no contar con un apoyo institucional y trabajar de manera independiente, no son tan reconocidos fuera del ámbito artístico, como son los casos, por ejemplo, de Rses Crew en Ciudad de México (Gracmor, entrevista personal, 2/03/2021) o Trazos Urbanos en San Luis Potosí. Se tratan de artistas autoconvocados que, junto con la colaboración de movimientos sociales, sociedades de fomento y/o juntas de mejora de barrios, llevan a cabo murales que incluyen la participación de los habitantes de esos lugares¹⁴.

A partir del surgimiento de estos grupos cuya finalidad se inserta en la intervención barrial y en hacer partícipe a la comunidad en la realización de las obras, es que nos preguntamos si efectivamente se trata de una nueva estética, tal como lo plantea Reinaldo Laddaga (2006), una estética de la emergencia¹⁵ que implicaría nuevas formas de

¹⁴El artista Víctor Morales de San Luis Potosí, también conocido como GO OS, ha participado de varios festivales y encuentros que se llevaron a cabo por fuera de los marcos estatales y que han sido organizados por diversos movimientos sociales como son, por ejemplo, el Festival de Resistencia y Rebeldía en Xochicuautla; otro que se realizó a favor de los yaquis de Sonora; también asistió a pintar a la Universidad de la Tierra en Chiapas a favor del EZLN (Ejército Zapatista de liberación Nacional) y en la Normal rural de Ayotzinapa en apoyo a los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos (Víctor Morales, entrevista personal, 28/10/2021).

¹⁵La estética de la emergencia vendría a reemplazar la estética del arte que caracterizó el periodo entre el siglo del siglo XVIII hasta las décadas de los '60 y los '70 del siglo pasado (Laddaga, 2006).

producción, de conceptualización y de visibilidad de las prácticas artísticas, es decir, se tratarían de proyectos que se dan de manera colectiva en un espacio que no es ni estrictamente privado ni completamente público y que incluyen a artistas y no artistas por igual. Asimismo, esta nueva estética aportaría a la configuración de nuevas formas políticas, pero que consideramos podría efectivamente ser viable en los casos en que las autoridades gubernamentales no están implicadas.

Así vemos como el arte urbano surgido de los años '70 con sus ansias de rebeldía y de denuncia social y política fue poco a poco disminuyendo su participación, aunque no desapareciendo, para dar lugar a un arte un poco más limitado y circunscripto a las normas estatales. La aplicación de políticas neoliberales terminó por afianzar la relación de control entre artistas y Estado confluendo en proyectos institucionales cuya finalidad es resarcir la falta de responsabilidad del gobierno convirtiendo el arte, y en este caso en específico el arte mural, en una herramienta que sirva a sus intereses de fomentar el turismo, tapar las consecuencias de la gentrificación y del deterioro de determinados barrios. Entonces, la pregunta que nos corresponde formular es cómo se dio esta transición del arte mural en el caso específico de México, cuáles fueron las políticas culturales y artísticas que ayudaron a ese cometido, determinando que ciertos grupos artísticos cobraran mayor importancia que otros, para luego poder comprender cómo se dio el desarrollo y la evolución del muralismo particularmente en la ciudad de Puebla.

1.1-De un arte mexicano contestatario a uno condescendiente

La constitución de una nación supone el surgimiento y desarrollo de intereses diferenciados capaces de establecer relaciones sociales capitalistas dentro de un ámbito territorialmente delimitado que se consolidará y se afianzará con la creación de símbolos y valores para que la población desarrolle un sentimiento de pertenencia (Ozlak, Fontana y Gutiérrez, 2004). Por lo tanto, la construcción de un Estado conlleva la toma de decisiones en materia de políticas que contribuyan a este objetivo. Es así como el gobierno mexicano creó en 1921 la Secretaría de Educación Pública (SEP) para fomentar y afianzar el nacionalismo revolucionario a través de políticas culturales; esto continuó en las décadas siguientes con la creación de instituciones como el Fondo de Cultura Económica (1934), el Seminario de la Cultura Mexicana (1942), el Colegio Nacional (1943), el Instituto Nacional Indigenista (1948) y la Subsecretaría de Cultura (1958). Pero la cultura no empezaría a ser realmente reconocida como un papel fundamental hasta el gobierno

de José López Portillo (1976-1982) en un contexto en donde se comenzó a reconocer la pluralidad y diversidad de la sociedad mexicana (Rodríguez Barba, 2008).

Para finales de la década de los '80, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, a partir de ahora UNESCO, comenzó a promover diversos foros internacionales para analizar el papel de la cultura en las sociedades contemporáneas, lo que hizo que el gobierno mexicano tomara reales medidas sobre el asunto, siendo en 1982 sede de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales de la UNESCO (MONDIACULT) en la cual se trató la actualización de las legislaciones de los países en materia de estos temas, recomendando la descentralización de las estructuras de promoción cultural y de inclusión de los diversos actores sociales (Rodríguez Barba, 2008). Aquí cabe destacar que para 1987, la ciudad de Puebla es declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad debido a su legado histórico con la intención de que este fuera preservado.

A partir de esto, con el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1990) se produjo una liberalización de la política cultural como una estrategia de supervivencia del régimen autoritario; en este sentido, para reconsolidarlo y garantizarlo se optó por abrir los canales de participación y extensión de derechos como una manera de calmar el descontento social y establecer una reconciliación nacional. Es así como se constituye el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, en 1988 y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, en 1989 como un intento de conformar una política a favor del arte y la cultura; de igual manera, el director de la primera institución, Víctor Flores Olea, planteó que la intención del presidente era darle una apertura por la izquierda a la cultura y así ocultar las medidas económicas que realizaría por derecha (Ejea Mendoza, 2009). Por un lado, el FONCA tenía como objetivo la creación y producción artística; promover y difundir la cultura y preservar y conservar el patrimonio tangible e intangible del país, por lo que una de sus acciones consistió en generar un sistema becas y estímulos para artistas que no contaran con los recursos para ejercer su trabajo (Ejea Mendoza, 2009); por el otro, la política del CONACULTA¹⁶, órgano administrativo que terminó por tener las mismas atribuciones que la antigua subsecretaría de cultura, giraba en torno a dos cuestiones: a que los artistas participen dentro de las

¹⁶Este organismo posee diversos problemas que persisten hasta la actualidad: el presupuesto depende de la Secretaría de Hacienda y de Educación Pública y no de un campo específico de cultura que sepa realmente cuáles son las necesidades; se trata de un consejo sin consejeros; el titular de la institución es elegido por el presidente de la República y no por alguien vinculado a la comunidad cultural y artística; no posee un estatuto jurídico; no hay una coordinación de las instancias de acción; no hay una claridad en el uso de los recursos y lo poco que hay es insuficiente (Ejea Mendoza, 2009).

líneas básicas de las labores del gobierno y descentralizar la red de servicios culturales y atender a las necesidades de cada grupo artístico con mayor racionalidad y eficiencia (Tovar y de Teresa, 1994). Estas medidas de liberalización que supuestamente apuntaban a ayudar a los artistas e implementar políticas culturales en beneficio de los mismos, en realidad se trató de una estrategia para generar consenso y legitimidad y cooptar a los artistas, aumentando el control sobre los mismos y afianzándolo con las siguientes décadas.

Durante la presidencia de Vicente Fox Quesada (2000-2006) se establece el “Programa Nacional de Cultura 2001-2006. La cultura en tus manos” cuya misión general de la política cultural era

El incremento de la equidad e igualdad de oportunidades en materia de desarrollo cultural a partir de la preservación y la difusión del patrimonio cultural, así como el fomento de la educación, a la creación y a la difusión artística y cultural. [...] Se señala la condición multiétnica y pluricultural de la sociedad mexicana, así como la voluntad de hacer de la gestión cultural una responsabilidad compartida entre los diversos niveles del gobierno y de la sociedad civil al afirmar que la cultura es la fuente de los lazos de identidad y de un sentimiento de pertenencia a partir de valores y orientaciones comunes y de relaciones de confianza que refuerzan la cohesión social (Rodríguez Barba, 2008:17-18).

Si bien el gobierno sucesor, el de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012), retomó este programa, el Estado mexicano no llevó a cabo la reestructuración necesaria para articular el discurso con la práctica, continuó siendo elitista y excluyente, es decir, sin integrar los diversos sectores que componen el ámbito cultural y artístico. En 2015 el presidente Enrique Peña Nieto (2012-2018) creó la Secretaría de Cultura, una deuda que se arrastraba en materia cultural hacía años, independizándose así de la Secretaría de Educación Pública, pero sin otorgar un aumento del presupuesto; por el contrario, éste fue decreciendo¹⁷. También se emitió la Ley General de Cultura y Derechos Culturales que se encargó de regular el derecho a la cultura para todas las personas, pero que tampoco contó con los recursos necesarios para ejecutarse. En este sentido, la comunidad cultural demandó más apoyos y mejores condiciones que efectivamente fomentaran la creación y la producción de cultura y arte y denunció el abandono generalizado del sector: recortes presupuestarios, pocas oportunidades laborales, manejo discrecional de los recursos, entre

¹⁷Eduardo Cruz Vázquez, especialista en políticas culturales, afirmó que la administración durante el gobierno de Enrique Peña Nieto comenzó con 12 mil 723 millones y lo concluyó con 11 mil 716 millones. Asimismo, señaló que el recorte presupuestal al área de cultura se viene dando desde el 2012 (Piñón, 2018).

otros¹⁸ (Piñón, 2018). Asimismo, el propio presidente manifestó su intención de que la cultura se convierta en un contrapeso de la violencia y la pobreza, en donde, la promoción del arte debía servir como herramienta para generar sentido de identidad y pertenencia en las zonas marginadas; de la misma manera, el presidente del CONACULTA de ese momento, Rafael Tovar y de Teresa, afirmó que también serviría como una forma de rehabilitar el tejido social y de mejorar la calidad de vida de los ciudadanos. Para esto, se implementó un programa piloto para la transformación social a través del arte y la cultura en cien municipios de 25 estados y se realizó el Festival Cervantino y la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil; un acercamiento de las artes a las zonas relegadas. El problema con estas acciones es que no estaban enmarcadas en una política integral y no poseían estrategias claras y definidas (Expansión, 2013).

A toda esta situación sobre la aplicación de las políticas culturales establecidas por el poder legislativo de la nación, hay que sumarle el contexto de mercantilización y privatización del espacio público llevado a cabo a partir de la implementación de las políticas neoliberales que marca la aparición de un nuevo modelo de ciudad, en donde los gobiernos locales ahora deben ajustarse a la lógica empresarial regulando el uso del ámbito urbano según estos intereses (Blanco, Fleury y Subirats, 2012). Poder realizar manifestaciones artísticas dentro de los marcos legales en determinados espacios obligó a muchos artistas a solicitar los permisos correspondientes al gobierno municipal configurando una nueva relación entre artistas y Estado.

A partir de este breve recorrido sobre las políticas culturales que se han ido implementando a lo largo de los diferentes gobiernos, podemos ver que la intención de promover a los artistas y brindarles un apoyo para que realicen sus actividades no fue más que un discurso vacío que no se llevó a la práctica y que se transformó en una manera de controlar el quehacer artístico y cultural, afianzándose con la regulación de los espacios públicos. Si bien hoy en día sigue presente el arte urbano en las calles, el apoyo lo reciben aquellos artistas que se someten a las reglas de juego del gobierno estatal. Es así como esta investigación se inserta en este último periodo en donde es necesario ver la función que cumplen los murales realizados específicamente en la ciudad Puebla a partir del 2009, justamente en un contexto marcado por el abandono de las zonas barriales, consecuencia de una reconfiguración de la urbanización facilitada por un Estado vinculado a los intereses inmobiliarios y la inversión financiera público-privada (Olivera y Salina, 2018)

¹⁸Este tema en particular que atañe a la profesionalización de los artistas, correspondiente al sexenio de Enrique Peña Nieto, será desarrollado con más detalle en el Capítulo 2 de esta tesis.

y, como mencionamos anteriormente, de la privatización del espacio público bajo requerimientos empresariales.

Siendo que se va a analizar un tipo de arte mural asociado al Estado es preciso comprender y determinar si se trata realmente de arte urbano, teniendo en cuenta que sus orígenes están asociados a una manifestación de denuncia y rebeldía; o si es arte público, en tanto que ambas definiciones, si bien tienen en común el uso del ámbito urbano, la diferencia radica en la legalidad del accionar de quienes realizan las obras artísticas y el grado en que se muestran explícitos los temas que podríamos denominar “incómodos”, no solo para el Estado, sino también para la sociedad.

1.2- ¿Arte público o arte urbano?

Las cambiantes relaciones entre el Arte y la Sociedad es lo que ha determinado el surgimiento de variadas manifestaciones artísticas que van desde la música, la pintura, la literatura hasta la danza, el teatro, la fotografía y el cine, entre otras; asimismo, siendo que se tratan de disciplinas académicas, existen diversas clasificaciones y definiciones según sus procesos de desarrollo, sus características y su relación con el espacio donde se exhiben. Es por esto que es importante hacer una distinción entre arte público y arte urbano teniendo en cuenta que ambos conceptos toman como lugar de expresión el espacio público de la ciudad.

Primero analicemos a que se denomina arte público y la complejidad que conlleva este concepto. Una primera aproximación a este término es considerar como tal a cualquier manifestación artística que se encuentre en el exterior, es decir, en las calles y cuyo acceso es libre para todos; pero esto resulta muy simplista si tenemos en cuenta que cualquier objeto emplazado en el espacio público puede ser considerado arte, lo que nos lleva a ampliar esta definición. Una obra para ser definida como pública debe adaptarse y reconfigurar el espacio en el que fue realizada, su presencia debe resultar en una transformación de la dinámica y el comportamiento social (Vásquez Salinas, 2016). De esta manera, el arte público conlleva una mutación, no solo del espacio, sino también de las relaciones dentro de la comunidad donde se encuentra inmerso, su recepción e impacto durante su elaboración y después de la misma producen cambios que pueden o no llevar a una apropiación afectiva¹⁹ por parte de quienes lo viven diariamente; así, desde el

¹⁹En este sentido, aludimos al patrimonio intangible de los barrios históricos, a los lazos que se construyen entre quienes conviven en un espacio que ha sido compartido por generaciones y generaciones de familias, es el patrimonio vivo producido por las clases subalternas contemporáneas (Vázquez Olvera, 1995) y que incluye también la parte emocional de los habitantes que muchas veces no es considerada al momento de hablar de las diversas manifestaciones que pueden considerarse como patrimonio cultural. La conexión con

momento en que la obra se instala en el espacio público esta deja de pertenecerle al artista y pasa a ser parte de la sociedad.

A partir de esto, es importante entender este tipo de arte como una herramienta para producir espacios públicos con la capacidad de asumir identidades e ideologías que están en constante interacción con la sociedad (Delgado, 2007); en este sentido, si bien el espacio se presenta como el lugar de la ciudadanía y de su voluntad, el uso del mismo se ha visto restringido por la autoridad política que es la que mayor control tiene sobre el espacio y que lo manipula según intereses económicos, especulación urbanística e ideología política. En este sentido, el arte público se ha asociado a la legalidad, a aquello que el Estado permite o, que, desde su propio poder, autoriza o impulsa.

Por otra parte, tenemos el concepto de arte urbano también vinculado a la apropiación del espacio público. El significado que adquiere el arte mural se reconfiguró a finales de los años '60 y principios de los '70 con la aparición del arte urbano, una nueva expresión artística pública que se presentó como una herramienta de denuncia ciudadana con un contenido de lucha social y crítica política. En este sentido, es preciso diferenciar este arte del grafiti, que, si bien también se define como callejero y creció paralelamente al arte urbano, difieren de sus técnicas, finalidad y objetivos. El grafiti es una acción basada en la competición de colocar el nombre del artista en lugares visibles y atrevidos con el fin de obtener respeto entre el resto, por lo que se considera un grupo cerrado sujeto a normas y códigos propios (Fernández Herrero, 2017).

Entonces, ¿Qué tipo de arte es el muralismo del siglo XXI? Podemos afirmar que conviven dos tipos de arte mural, por un lado, uno vinculado a ciertas normas y reglas y cuyo contenido es aceptable para todos, incluyendo no solo la sociedad sino también el Estado y que entraría dentro de lo que se denomina arte público; se trata de una manifestación artística institucionalizada que puede permanecer en el espacio público por más de diez años (dependiendo del material con el que haya sido hecho); mientras que, por el otro, persiste un muralismo que lleva consigo mensajes de denuncia social y política propios de los orígenes del arte urbano y que es ejecutado en la clandestinidad como consecuencia de la falta de una autorización y que a raíz de esto está sujeto a una permanencia mucho más efímera que el primero llegando a tener una duración de días, incluso de horas²⁰. El arte mural urbano responde a iniciativas individuales y/o colectivas

el lugar donde se vive esta dada por los sentimientos asociados a la vida de nuestra familia y amigos, de la infancia propia y la de nuestros padres y abuelos, que hacen de ese espacio, no solo una parte de nuestros recuerdos, sino también nos hace sentir unidos a él (Lynch, 1975).

²⁰Un ejemplo de esto fue una intervención realizada por el artista Kloer en el centro de Tultepec en la Ciudad de México; su obra, que consistió en pegar una serie de afiches realizados previamente por él, fue

que poseen un objetivo común de aludir a un problema o una necesidad y se lleva a cabo de una manera ilegal. En esta categoría quedarían también incluidos todos aquellos artistas independientes que se unen en colaboración con movimientos sociales y/o juntas de mejoras de los barrios para realizar obras y un trabajo comunitario, y que, precisamente, no cuentan con la intervención estatal.

En específico el arte mural que vamos a analizar en este trabajo es aquel cuyo accionar está asociado al Estado. La diferencia principal para definirlo radica, como lo explica Fernández Herrero (2017), en la colectividad, la dependencia y la legalidad; el arte público es llevado a cabo por un grupo social que representa una parte de la ciudadanía y que cuenta con el permiso estatal, ya sea local, regional o nacional, para realizar intervenciones artísticas bajo ciertas reglas. De esta manera, entendemos que se trata de un arte mural público, en tanto que, el grupo que analizaremos aquí, Colectivo Tomate, es una colectividad multidisciplinar cuyo objetivo es la recuperación de los barrios contando con el debido permiso y apoyo, no solo estatal, sino también empresarial, para poder llevar a cabo los murales en Puebla y a nivel nacional. Este grupo surgió primero como una consultora de arquitectura y luego en 2009 decidió transformarse en una asociación cultural realizando su primer proyecto de murales en el barrio de Xanenetla. Actualmente cuenta con el Estado como su gestor principal y del cual recibe un monto determinado del presupuesto de cultura que es destinado a la realización de murales en todo México, obras que son llevadas a cabo por artistas que son contratados por el propio grupo, ya que estos no los son. Las herramientas que utilizan para pintar, así como también la pintura acrílica, son proporcionadas por Comex que ha estado acompañando al colectivo en cada proyecto que realizan²¹. Como hemos mencionado, es un arte que surge dentro de los marcos estatales, por lo tanto, los artistas que son incorporados a los proyectos temporalmente para llevar a cabo las obras deben atenerse a ciertas reglas que principalmente tienen que ver con los temas que van a abordar.

En este sentido, teniendo en cuenta que se trata de un arte mural público es que procederemos a analizar cómo se ha ido desarrollando el muralismo en la ciudad Puebla para poder comprender la posterior aparición de grupos como, no solo Colectivo Tomate, que es el que nos compete en esta investigación, sino también de otros como La Rueda.

finalizada el 18 de diciembre del 2021 a las 17:37hrs y a las 18:04hrs de ese mismo día ya se encontraba la policía arrancando los posters. El artista alude que tenían el permiso de la directora de la escuela sobre la que habían realizado la intervención, pero cuando terminaron, las autoridades policiales hicieron caso omiso al permiso y procedieron a quitar la obra. Para ver el video de lo ocurrido se pueden dirigir al perfil de facebook del artista: Kloer Kloerk.

²¹En el capítulo dos de esta tesis se profundizará más sobre el Colectivo Tomate y sus actividades.

2. Arte Mural y sus funciones complejas en la Puebla del siglo XXI

En el caso de Puebla, su situación es muy particular. Comenzó con su producción muralista en la década de los '40, pero esta fue escasa y con temáticas asociadas a lo religioso, cuestión que no es de extrañar si tenemos en cuenta que se trata de una ciudad en donde las autoridades eclesiásticas han tenido, desde el periodo colonial, una fuerte influencia y estrecha relación con las elites de poder. Esta tendencia religiosa y, a su vez, conservadora, se va a mantener, aunque con ciertos matices (Fernández Cruz, 2018). Recién para 1952, con el gobierno de Rafael Ávila Camacho (1951-1957), se van a incorporar nuevas temáticas históricas, indigenistas y humanistas como parte de un proceso de secularización que apuntó a un muralismo nacionalista, ya no ubicado sólo en las iglesias, sino también en edificios públicos y privados como sindicatos, empresas y residencias particulares (Valdez Cruz, 2020). La autoridad gubernamental de Puebla comenzó a implementar cambios asociados al proceso de modernización que se estaba llevando a cabo a nivel nacional (Fernández Cruz, 2018). Esta incursión en nuevas temáticas también estaba ligada a la aparición de una nueva cultura juvenil receptora de las nuevas ideas internacionales²² y transformadora de la sociedad tradicional, que evidenció una polarización entre esta izquierda emergente y el conservadurismo que venía rigiendo el desarrollo poblano.

A partir de la década de los '70 se llega al punto máximo de efervescencia de las manifestaciones socio-políticas estudiantiles, coincidiendo, como mencionamos anteriormente, con la aparición del arte urbano como herramienta de denuncia y su concepción específica del espacio público (Fernández Herrero, 2017). Pero los temas sociales críticos sobre la sociedad y la política no tuvieron lugar en la ciudad durante estos años, incluso la elaboración de murales disminuyó hasta que en los años '90 se dio un aumento en la producción que vino acompañado de nuevas tendencias asociadas al contexto artístico nacional y al crecimiento urbano. Esto implicó la llegada de artistas de distintas partes del país y del extranjero que ejercieron la docencia, ampliaron el conocimiento artístico, promovieron la pintura y las exposiciones, surgiendo así promotores y galeristas que continuaron con las temáticas nacionalistas e históricas (Montserrat Galí, 2013).

Entrando al siglo XXI, el arte mural mexicano se nutrió de una nueva connotación vinculada a la recuperación de los barrios ubicados en la periferia de las ciudades con el

²²A nivel internacional, la revolución cultural China y la revolución cubana, el mayo francés de 1968 traen consigo las ideas del socialismo y el marxismo; asimismo, comienza a surgir una oposición a las represiones y dictaduras latinoamericanas derivadas del Plan Cóndor (Fernández Cruz, 2018).

propósito de renovar el tejido social, impulsar la economía local y reforzar la identidad de sus habitantes. Esta propuesta artística surge en un contexto caracterizado por la aplicación de políticas neoliberales que han determinado la marginación de ciertos sectores sociales y el abandono de aquellas zonas barriales como consecuencia de una reconfiguración de la urbanización facilitada por un Estado asociado a la inversión financiera público-privada y a los intereses inmobiliarios (Olivera y Salina, 2018). Asimismo, es importante tener en cuenta que, por un lado, durante la presidencia de Enrique Peña Nieto (2012-2018) se determinó que las funciones del arte y la cultura serían las de actuar como contrapeso de la violencia y la pobreza en zonas marginadas y como herramienta para generar pertenencia y sentido de identidad (Primer Informe de Gobierno de Enrique Peña Nieto, sección 3: 331-345); por otra parte, la llegada de Rafael Moreno Valle Rosas a la gobernación de Puebla (2011-2017) delineó una política de modernización y embellecimiento de la ciudad que implicó la construcción de una imagen determinada de la misma para los medios con atracciones turísticas y nuevas infraestructuras que, a su vez, taparon el recorte que se realizó sobre las actividades culturales y artísticas (Barrera, 2017)²³.

Consideramos que las expresiones de este arte nos permiten vislumbrar distintos aspectos de la sociedad que la ha creado; en este sentido, esta investigación se enmarca en una problemática histórico-social asociada a la gentrificación llevada a cabo en la zona fundacional de Puebla, el ahora entubado río San Francisco y los barrios históricos de Xanenetla, El Alto, La Luz, Analco y parte del centro histórico, en donde los murales tienen un papel importante. La propuesta está vinculada a ver el arte mural más allá de sus cuestiones estéticas y atender a la función compleja que los murales cumplen en el espacio donde fueron realizados, entendiendo que estas obras configuran una determinada representación de la memoria histórica y afectiva, en este caso de la zona fundacional de Puebla, y que constituyen una forma de reivindicación y, a su vez, de resistencia afectiva de los barrios históricos de esa área en la actualidad.

La importancia de esta investigación radica en comprender las relaciones entre pasado y presente desde los murales realizados en el espacio público teniendo en cuenta, por un lado, el contexto de gentrificación y las transformaciones urbanas que se han dado específicamente en la zona que rodea al actual río entubado San Francisco y que responden a decisiones gubernamentales que tienen como fin su conversión en áreas turísticas; y por el otro, a las intenciones del gobierno estatal de que la cultura y el arte

²³Este tema se desarrollará de manera mucho más detallada en el capítulo 2 de la presente tesis.

funcionen como contrapeso de la violencia y la pobreza y como herramienta para generar sentido de identidad y de pertenencia en zonas marginadas (Primer Informe de Gobierno de Enrique Peña Nieto, sección 3: 331-345).

Puebla es una de las ciudades que se ha unido a esta propuesta de la recuperación del espacio, específicamente del área fundacional de la localidad a partir de la realización de murales. Desde el 2009, ciertas organizaciones artísticas intervinieron los barrios históricos con el propósito de generar un compromiso con las personas que los habitan para renovar el tejido social, fomentar la economía local y fortalecer una identidad barrial que recupere su historia; los proyectos contaron con el permiso del gobierno municipal y el apoyo de la Secretaría de Turismo Municipal de Puebla, el patrocinio de empresas como Estrella Roja, pinturerías Pintumex, Comex y Osel, que aportaron los materiales para la realización de los murales, y también de otros colectivos artísticos interdisciplinarios como La línea y Nueve Arte Urbano.

A continuación, analizaremos las funciones que cumplen las obras llevadas a cabo por dos grupos artísticos específicos que han intervenido en los barrios de la ciudad de Puebla, por un lado, Colectivo Tomate, surgido en 2004, que ha realizado 55 murales en el barrio Xanenetla en lo que se conoció como “Ciudad Mural”²⁴ entre 2009 y 2016 y en donde las obras resultaron de la combinación de las historias personales, familiares y colectivas de sus habitantes y del barrio; de igual manera, en 2016 elaboraron el proyecto “Mayúscula” con ocho murales en el centro histórico que conmemoraban y rendían homenaje a la historia de Puebla a partir de la recuperación de la cultura, las tradiciones y creencias de la ciudad (Colectivo Tomate, 2016). Por otro lado, La Rueda Promotora Cultural A.C, creada en 2016, ha realizado 26 murales en el barrio del Alto (2016-2017), 11 en La luz (2018) y 12 en Analco (2018)²⁵; todas zonas que rodean lo que solía ser el río San Francisco y donde, de igual manera, buscaron traer al presente la historia del barrio, de sus oficios, de los habitantes y de México (F.1).

De esta manera, para poder llevar a cabo esta investigación se procedió a realizar un recorrido por la zona fundacional para observar los murales, su entorno y el estado de conservación, no solo de las obras, sino también del espacio y sus edificaciones. Siendo que se tratan de más de cien obras, hemos seleccionado una de cada barrio para analizar

²⁴Este proyecto comenzó en Puebla, pero se extendió por todo el país a lugares como Campeche, Tamaulipas, Iztapalapa, San Cristóbal, Villa Hermosa, Morelia, Tuxtla, Culiacán, Zacatecas, Saltillo, La Paz, Monterrey, Cholula, Chapultepec, Querétaro, Xicotepec, Mexicali, San Nicolás, Piedras Negras, Tlajomulco, Bahía de Banderas, Chihuahua y Durango.

²⁵También intervinieron los barrios de Los Remedios (2018-2019), La Acocota (2019), Santiago (2018) y Santa Anita (2019-2020) que no hemos incluido en este trabajo ya que no se encuentran dentro de lo que corresponde a la zona fundacional de Puebla.

las temáticas usadas para reforzar la identidad del lugar²⁶. De esta manera, para comprender la vinculación que se establece entre los murales y el ámbito urbano donde fueron ejecutados es menester retomar el pasado asociado a esa zona.



F.1-Zona donde se realizaron los murales entre 2009 y 2018. Mapa realizado por Macarena G. Mugione Méndez sobre los planos de Google Maps.

2.1- Del río al entubamiento: la zona fundacional y la expropiación

Fundada en 1531 en el valle conocido como Cuertlaxcoapan, la ciudad de Puebla se erigió ante la necesidad de poder contar con una villa de españoles que sirviera como punto estratégico de conexión entre el puerto de Veracruz y la Ciudad de México, permitiendo un mayor control de la zona ocupada por poblaciones indígenas (Oliveira Santos, 2017); la elección del lugar no fue fortuita, su localización estuvo determinada por el aprovechamiento del río, luego llamado San Francisco²⁷, actualmente Boulevard 5 de mayo (Villanueva Lomelí, 2019), que marcó un límite natural que dividió la zona en dos partes: la mano de obra indígena, sustancial para la edificación de la ciudad y que superaba en número a la población europea, fue ubicada del otro lado del río (Oriente Norte), lejos de la traza destinada a los españoles (centro histórico), dando origen a las

²⁶En este apartado el objetivo no es realizar un análisis iconográfico detallado del mural, sino entenderlo en relación al espacio y el contexto en el que fue realizado.

²⁷Denominado también como río Almoloya, es importante considerarlo como un espacio que fue cambiando según las propias transformaciones, no solo ambientales, sino también sociales y culturales de Puebla, comprendiendo que existe una interrelación entre el río y la ciudad (Oliveira Santos, 2017).

primeras construcciones primitivas que conformarían los barrios de Xanenetla²⁸, El alto²⁹, La Luz³⁰ y Analco³¹. Para fines del siglo XVI, el río ya beneficiaba a obrajes, curtidurías, elaboración de vidrios y loza de talavera; sus aguas eran aplicadas al riego de los cultivos de trigo, la producción harinera y fue utilizada como energía hidráulica para erigir las primeras fábricas textiles de todo el país. De esta manera, Puebla se posicionó como la segunda ciudad en importancia de la Nueva España gracias, justamente, a sus actividades económicas derivadas del aprovechamiento del río (Oliveira Santos, 2017).

El río San Francisco se mantuvo como parte del paisaje de Puebla hasta que en 1964 comenzaron a llevarse diversas transformaciones sobre el uso del suelo como parte de un proceso de urbanización iniciado desde el gobierno municipal. Ese año se decidió llevar a cabo el entubamiento del mismo alegando que la decisión estaba justificada en la protección de la traza urbana establecida por cuestiones de salubridad y vialidad, omitiendo el cuidado y la preservación del sistema hidrológico de la ciudad, sin considerar ninguna opción que implicase la regeneración del río. Para llevar a cabo la obra se expropiaron por causa de utilidad pública 187 inmuebles aledaños al río (Cortés Hernández, 2018); los barrios históricos fueron los primeros afectados, así como sus habitantes que debieron abandonar sus hogares como consecuencia del desplazamiento, sin saber que 33 años más tarde se reviviría esta situación.

En 1987, durante la gubernatura de Mariano Piña Olaya (1987-1993), la ciudad de Puebla es declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por parte de la UNESCO dado su legado histórico y cultural y, en especial, por su arquitectura colonial de conventos, plazuelas, iglesias, fachadas, por mencionar algunas (Gil, 2009). Sin embargo, a pesar de tener este título, existe una falta de conocimiento de esto por parte de la ciudadanía lo que termina por generar indiferencia respecto del maltrato que la ciudad pueda llegar a sufrir;

²⁸Su nombre deriva de las canteras denominadas “xalnene”, una piedra arenisca resistente al fuego y que sirve para la construcción de los hornos de cal; la patrona del barrio es Santa Inés del Monte Policiano. Los pobladores originarios fueron provenientes de Texcoco, Tlaxcala y Huejotzingo y se dice que los dueños de los terrenos, donde se fabricaba ladrillos, regalaron parte de este a los indígenas en 1559 (El patrimonio sitiado, 1995).

²⁹Este barrio es el más antiguo de la ciudad, aquí se construyó la primera iglesia, la parroquia de Santa Cruz, y funcionó, por un lado, como centro evangelizador, y por el otro, como asentamiento español hasta que este fue trasladado del otro lado del río (hoy centro histórico) como consecuencia de las crecidas del río San Francisco; a partir de esto, fue ocupado por indígenas tlaxcaltecas (El patrimonio sitiado, 1995).

³⁰El nombre de este barrio responde a la patrona de la iglesia que allí se erigió en 1780, la Santísima Virgen de La luz. Este lugar se caracteriza por la existencia de talleres artesanales de cerámica vidriada, de vidrio, carpintería, forja y alfarería (El patrimonio sitiado, 1995).

³¹Su nombre significa “del otro lado del río” y fue habitado en 1560 por indígenas tlaxcaltecas que conformaron la mano de obra para la construcción de casas y edificios. Su divinidad es el Santo Ángel y se pueden encontrar talleres artesanales dedicados a elaborar muebles de madera, alfareros, vidriados y hornos de cemitas (El patrimonio sitiado, 1995).

además de la falta de recursos públicos para el mantenimiento y conservación de la misma (Cruz de los Ángeles, Pérez, Torralba y Bonilla, 2017).

En 1997 la zona fundacional de Puebla fue testigo de una reconfiguración urbana, el proyecto del Paseo San Francisco, a partir del cual, el sector fue modificado para su incorporación como espacio económico destinado al turismo y el comercio. Esto se enmarcó en el Programa de Desarrollo Regional de Angelópolis³² del gobernador Manuel Barlett (1993-1999) cuyo propósito estaba orientado a la atracción de capitales nacionales y extranjeros que serían destinados al sector industrial, cultural y comercial, así como también supuestamente al aumento de mejoras en servicios, infraestructura y vivienda (Cabrera Montiel, 2014), aludiendo que la zona, ex espacio fabril³³, se encontraba en desuso y bastante deteriorada.

Como menciona Lorena Cabrera Montiel (2014), en 1993 quedó aprobado el “Programa Parcial de Desarrollo Urbano, Mejoramiento, Conservación e Integración del Paseo del Río San Francisco” que abarcaba unas 27 manzanas y la Declaratoria de Utilidad Pública de 41 predios alrededor de la zona del río que comprendía los barrios históricos de Xanenetla, El Alto, La Luz, Analco, Los Sapos, El Parián, El Barrio del Artista y San Francisco:

El sitio propuesto guardaba aún características urbanas fundacionales, el tejido novohispano y la división socioespacial que agrupó a los habitantes indígenas en barrios, de acuerdo con sus actividades productivas y religiosas. Esta organización, heterogénea y multifuncional, garantizaba la dinámica urbana y la convivencia social; mantenía la relevancia histórica, religiosa y cultural, las tradiciones y los elementos que organizaban el espacio colectivo. El área comprendía casonas, vecindades, fábricas, talleres artesanales y comercios; un amplio número de inmuebles catalogados por el INAH, de los siglos XVI al XIX, y otros edificios con importantes características físicas... (Cabrera Montiel, 2014: 4-5)

Los cambios iban a llevarse a cabo en 6 manzanas de la zona bajo el proyecto “Plan de conservación y Ordenamiento Urbano Arquitectónico del Paseo San Francisco” aprobado en 1996 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en un convenio firmado entre el representante de la institución en ese entonces, Héctor Álvarez Santiago, y el gobierno del estado. Sin embargo, durante la construcción se tuvieron problemas técnicos porque el despacho que estaba a cargo del proyecto arquitectónico no

³²Para conocer más al respecto se recomienda el artículo de Virginia Cabrera Becerra y Lina Marcela Tenorio Téllez (2006) “Programa de Angelópolis en la zona monumental de la ciudad de Puebla, México”.

³³Allí se ubicaban las fábricas de La Guía, Hilatura y Cobertores y La Pastora (Becerra y Téllez, 2006).

llevó a cabo los levantamientos de la construcción de los espacios fabriles existentes destinados al nuevo uso, destruyéndolos (Becerra y Téllez, 2006). Si bien el proyecto proponía el rescate y revalorización de la zona, incluso se pretendía hacer navegable nuevamente el río, el resultado fue la desaparición de muchos inmuebles históricos, la destrucción de valores culturales, la privatización del espacio y la expulsión violenta de los habitantes de la zona que comprendió un total de 6 manzanas (Churchill, 1999). En la actualidad la declaratoria de utilidad pública del Paseo San Francisco continúa vigente, lo que implica que, si en un futuro el gobierno quisiera hacer uso del área restante, podría hacerlo sometiendo nuevamente a los habitantes de los barrios que rodean el Boulevard 5 de mayo, ex río entubado, al abandono de sus hogares.

2.2- Entre oriente y poniente, ausencia y resistencia

Una vez presentada la zona y los barrios que forman parte de la misma, analizaremos la vinculación de los murales con el espacio público donde se llevaron a cabo, entendiendo que estas obras cumplen una función compleja configurando, por un lado, una determinada representación de la memoria histórica y afectiva, que en este caso sería sobre el área fundacional de Puebla, y, por el otro, una forma de reivindicación y, a su vez, de resistencia, de los barrios históricos en la actualidad. Para esta parte de la investigación y teniendo en cuenta que se trata de una cantidad importante de murales, hemos seleccionado una obra de cada barrio con el objetivo de comprender la función de los mismos en el espacio donde fueron realizados³⁴ y que sirven de manera representativa.

Respecto a las obras llevadas a cabo en el centro histórico podemos ver que algunas representan ausencias³⁵, una desaparición, total o parcial, cuya presencia persiste en la memoria de los habitantes de la ciudad, siendo esta el único medio que la mantiene viva (Marín, 2009); la obra *Érase una vez un río* de Delio Rodríguez³⁶ (F.2) ubicada sobre el Boulevard 5 de mayo y la 5 oriente hasta hace poco³⁷, pertenece al proyecto “Mayúscula” del Colectivo Tomate y cuenta, a partir de una narrativa lineal de historieta, el surgimiento del río San Francisco proveniente de las montañas y su papel principal como factor

³⁴Remitimos al capítulo 4 para el análisis iconográfico de las ocho obras que nos competen en esta investigación y que son las ubicadas específicamente en el centro histórico.

³⁵Retomando a Didi-Huberman (2012), estas ausencias se presentan como un síntoma, es decir, un problema latente que, en este caso, refiere a la desaparición del río San Francisco y a la resistencia de su olvido.

³⁶Esta obra en particular será analizada con más detalle en el capítulo cuatro ya que forma parte de los ocho murales realizados en el proyecto “Mayúscula” del Colectivo Tomate, objeto de estudio de esta investigación.

³⁷El mural fue borrado para colocar otro en su reemplazo, uno referente a la batalla del 5 de mayo.

determinante para el desarrollo de la ciudad y el surgimiento de las fábricas textiles³⁸, para finalizar con su desaparición y transformación en un desagüe (Delio Rodríguez, entrevista personal, 12/03/2021). En este sentido, asistimos a una doble ausencia, el río y las fábricas.



F.2-Delio Rodríguez, *Érase una vez un río*, 2016, pintura acrílica. Boulevard 5 de mayo y 5 oriente. Fotografía obtenida del portafolio del artista.

Es importante mencionar que al artista le fue asignado el espacio donde debía pintar³⁹, y se debió pedir los permisos correspondientes previamente a la municipalidad, particularmente a Sergio Vergara Berdejo, gestor del centro histórico en ese momento, y al dueño de la pared. Incluso, antes de ejecutar la obra, debió mostrar un boceto del diseño a realizar. Asimismo, el Colectivo Tomate contrató al historiador mexicano Fabián Valdivia Pérez para que contara al artista el pasado del lugar donde debía pintar; en este sentido, debemos tener en cuenta que asistimos a una doble selección y recorte de la historia poblana, tanto por parte del historiador como del artista al momento de elegir el tema del mural. Pero también hay que hablar de la censura implícita que se da como consecuencia de la doble selección o recorte en tanto que los artistas están limitados a

³⁸Para conocer más sobre este tema se recomienda leer los aportes realizados por Rosalina Estrada Urroz “Nuevas máquinas, menos hombres. La modernización de una empresa textil en Puebla: ‘La Covadonga’” (1986) y “Del telar a la cadena de montaje. La condición obrera en Puebla, 1940-1976” (1997).

³⁹La selección de los muros donde iban a llevarse a cabo las obras estuvo condicionada por la disponibilidad de los mismos. Como las fachadas de los edificios no podían ser intervenidas por una cuestión de preservación de la arquitectura, el colectivo debió buscar aquellos lugares que estaban libres y en donde los dueños les dieron el permiso para hacerlo (Maribel Benítez, entrevista personal, 5/03/2021). Esto justifica el hecho de que varios de los murales estén ubicados en zonas donde es muy difícil que el transeúnte se detenga a observarlos: algunos se encuentran a grandes alturas, entre edificios o en estacionamientos privados. En el caso de nuestro artista Delio, la pared ya contaba con una obra previa (un niño con rostro triste y llorando) por lo que debió contactar y pedir el permiso correspondiente al artista; este accedió ya que el mural se encontraba muy deteriorado. Es interesante señalar que para la década de los ochenta se hizo muy popular en México los cuadros en los que se veía el rostro de un niño llorando y que encuentra su origen en la pintura realizada por el artista italiano Bruno Amadio (1911-1981), *El niño que llora*, y que tuvo una amplia difusión a partir de los años '50; lo relevante de esta obra es el hecho de que es considerada un objeto trágico según leyendas urbanas (Los Andes, 2021).

pintar aquello que el jefe del centro histórico permita y en el caso de que haya un desconocimiento de la historia poblana, solo elegirán entre los temas que el historiador haya contado. Respecto a este tema profundizaremos más a lo largo de este trabajo ya que esta obra forma parte del proyecto que aquí nos compete.

De esta manera, el espacio se presenta como un producto social resultado de determinadas relaciones de producción entre los artistas, la comunidad que brinda el espacio de sus propiedades para la realización de las obras y el Estado que otorga el permiso; pero, a su vez, también es el resultado de un proceso histórico que fue configurando ese espacio, que lo fue modificando y que determinó la conformación de representaciones simbólicas y de un imaginario social alrededor de ciertos hechos como es la historia del río de San Francisco (Lefebvre, 1974).

Asimismo, a partir de estas ausencias es inevitable no pensar en lo efímero de la arquitectura, de la naturaleza y de los murales. Las propias obras que se emplazan en el espacio público están destinadas a desaparecer como consecuencia, por un lado, por la falta de políticas culturales para la conservación de los mismos y, por el otro, de su exposición en la vía pública frente al vandalismo, la contaminación y su realización en propiedades privadas, en donde los dueños, por decisión personal, pueden optar por eliminar la obra. En lo que respecta a la arquitectura, la era del progreso⁴⁰ nos ha mostrado las constantes modificaciones arquitectónicas que puede atravesar una ciudad ya sea por demoliciones vinculadas a la especulación inmobiliaria, cambios en los gustos o en el uso o función del suelo, provocando la desaparición de muchos edificios que, a pesar de ello, continúan vigentes en las memorias de quienes los han vivido (Poblador Muga, 2018); el entorno cambia, el paisaje se transforma, ya sea por un proceso natural o por un cambio social en el que se revelan las intenciones de preservar, crear o destruir el pasado por parte de quienes llevan a cabo estas acciones: empresarios, urbanistas, funcionarios públicos (Lynch, 1975).

Las trasformaciones en el uso del suelo han llevado también a la desaparición misma del río natural San Francisco. La zona fundacional de Puebla, como hemos mencionado anteriormente, ha sufrido la constante intervención del gobierno provocando

⁴⁰En este sentido, nos referimos al periodo que comprende el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, en donde la industrialización, el avance científico y técnico, así como también el ascenso de la burguesía van a transformar las viejas ciudades europeas y la vida urbana con el auge de nuevas construcciones que reemplazarán otras (Poblador Muga, 2018). A partir de la década de los '70, y continuando en la actualidad, inicia un proceso de gentrificación vinculado a la reinversión de capitales que buscan generar nuevos espacios en antiguos barrios populares que se encuentran prácticamente en un estado de abandono por parte del gobierno pero que están ubicados cerca de importantes centros urbanos (González Ortiz, 2016).

el desplazamiento de muchas personas y la destrucción de sus hogares lo que determinó la configuración de una memoria afectiva, tanto corporal como del lugar, por la experiencia vivida (Ricoeur, 2004), una memoria cargada de trauma (Felman, 2002):

14 de mayo de 1997: en la madrugada penetran fuerzas policiacas a “Villa Flora” cuya dueña es hermana del Presidente de la *Asociación de la Puebla Tradicional* [Agustín] Ochoa, quien es golpeado por policías disfrazados de civiles. La casa es tomada y sus moradores, después de una tensa jornada, se ven precisados a dejar el inmueble. Por la noche se inicia un cerco policiaco de enorme despliegue en el callejón del “Estanque de los Pescaditos” ... Nuestro turno... (Churchill, 1999)

En este sentido, la zona fundacional está colmada de manifestaciones afectivas, no solo en los murales, sino también en la voz de los testigos que fueron arrancados de sus hogares para ser trasladados a lugares desconocidos, perdiendo parte de sus historias, de sus recuerdos; un vacío que no ha sido reparado, un pasado que no ha concluido y del cual no se puede tomar distancia. El programa del Paseo San Francisco atentó contra la integridad cultural y con la identidad popular de los habitantes de esos barrios eliminando la adscripción que estos tienen a ese espacio en particular (El patrimonio sitiado, 1995). El constante cambio que ha sufrido este espacio urbano de la ciudad de Puebla fue configurando una memoria sin lugar en donde la destrucción del referente material, es decir, de los inmuebles que se encontraban erigidos en ese espacio, disolvió la comunidad que habitaba allí, pero la memoria de ciertas personas que aún recuerdan los hechos vividos en cuerpo propio es lo que mantiene el recuerdo intacto. Por otra parte, existen memorias con lugares en donde la adherencia de un determinado grupo a ese espacio y a los recuerdos permite al mismo resistir ante las transformaciones como es el caso de los barrios históricos de la ciudad (Martínez Gutiérrez, 2014).

Los barrios se presentan como una construcción social e histórica, con ciertas particularidades que los individualizan y que hacen de su espacio un lugar de cohesión social; se definen a sí mismos en relación con la divinidad instalada en su templo y a las actividades colectivas provenientes de este, configurando significados culturales y una identidad (El patrimonio sitiado, 1995). Asimismo, el barrio funciona como soporte mediador entre los habitantes y su vida cotidiana, allí se desarrolla el día a día de esas personas, su rutina, y en esta relación continua que tienen con el espacio van configurando redes de apoyo cargadas de emociones que generan un vínculo afectivo entre el barrio y quienes lo viven, creando a su vez un sentido de pertenencia (Kaj Noschis, 1984).

Siguiendo esta línea vinculada a la afección es que se analizaron los murales realizados del otro lado del río. Aquí las obras cumplen otra función que es la de renovar su tejido social, fomentar la economía local convirtiéndolos en una zona turística y reforzar una identidad colectiva barrial como una forma de reivindicación y de sentido de pertenencia de estos barrios a la ciudad de Puebla. Pero el detalle que consideramos importante es que estas zonas presentan una realidad socio-urbana caracterizada por el deterioro, el abandono estatal y la falta de políticas concretas que reviertan esta situación, teniendo en cuenta que esta área de la ciudad es un foco constante de transformaciones urbanísticas y de gentrificación (Kurjenoja y Simental, 2015).

Por un lado, los murales en estos barrios recuperan la historia de los mismos, por ejemplo, en el barrio de La Luz algunas obras aluden a los oficios históricos del lugar como es el mural (F.3) realizado por los artistas Tuber-Art y Fiio-Zac junto con La Rueda en la 14 sur entre Av. Don Juan de Palafox y Mendoza y 3 oriente en donde se puede observar unas manos realizando un trabajo de alfarería⁴¹; pero también hacen referencia a la historia de Puebla con obras en el barrio de Analco como la realizada por Mauro Tapia en la 12 sur entre 7 y 9 oriente (F.4). Allí el artista resalta la participación de la ciudad de Puebla en la Revolución Mexicana. Mientras, otros murales retoman la historia de sus propios habitantes para generar el sentido de pertenencia haciéndolos partícipes en la elaboración de las representaciones: en el barrio Xanenetla la obra de Liquen “Elotl” (F.5), ubicada en la 4 norte entre 30 oriente y De la Mora, combina los conceptos de familia, unidad y maíz; de igual manera, en la 8 oriente, entre 12 y 14 norte del barrio El Alto, el artista Dardo pintó una historia de sensibilidad contada a través de una de las habitantes del barrio: el rostro de Doña Tere, una mujer, que más allá de su edad mayor, considera que “está comenzando a vivir” y es por este testimonio que decide inmortalizarla en un muro recordando a las personas que como ella han habitado el barrio desde que nacieron y han trabajado por él (F.6) (La Rueda Promotora Cultural A.C., 2017).

⁴¹Este mural fue borrado recientemente junto con otros cuatro que estaban ubicados en las paredes del mismo edificio. Si bien desconocemos él porque fueron quitados, podemos pensar que está vinculado con la recuperación del inmueble que se está llevando a cabo.



F.3- Artistas Tuber-art y FIIO-Zac, 2018, pintura acrílica. 14 sur entre Av. Don Juan de Palafox y Mendoza y 3 oriente. Fotografía de La Rueda Promotora Cultural A.C.



F.4-Mauro Tapia, 2018, pintura acrílica. 12 sur entre 7 y 9 oriente. Fotografía de La Rueda Promotora Cultural A.C.



F.5- Liquen, *Elotl*, 2009-2016, pintura acrílica. 4 norte entre 30 oriente y De la Mora. Fotografía de Pata de perro, blog de viajes.



F.6- Dardo, 2016-2017, pintura acrílica. 8 oriente entre 12 y 14 norte. Fotografía de La Rueda Promotora Cultural A.C.

Es así como la función del mural se configura en torno a lo afectivo, apelando al recuerdo y las vidas de las personas, así como también de la memoria histórica de cada barrio. Pero, por el otro, las obras son como una gran cortina que tapa los serios problemas que posee la ciudad de Puebla, en particular los barrios históricos, convirtiéndolos en espacios turísticos. Al respecto, cabe mencionar que se han llevado a cabo diversas actividades promovidas por el gobierno municipal que incluyeron recorridos por distintos los barrios para ver los murales en los transportes de Estrella Roja; así como también el denominado “instawalk” realizado por el colectivo La Rueda que consistió en invitar a

las personas a participar de una caminata para ver las obras y tomar fotografías de las mismas que luego eran subidas a las redes sociales (La Rueda, 2020).

Ambos grupos han llevado a cabo los proyectos con la colaboración de empresas privadas y del gobierno con el propósito de construir lazos con la comunidad; en este sentido, es importante aclarar que la institucionalización de estos grupos ha implicado una determinada relación con los artistas que participan en la realización de las obras, en donde –entre otras problemáticas⁴²- la cuestión de los salarios y contratos que estos firman se cumplen sólo parcialmente (Entrevista a artistas, 2021).

2.3- ¿Reivindicación barrial o intereses gubernamentales?

Es evidente que los proyectos llevados a cabo por estos colectivos artísticos responden a una política cultural estatal determinada cuyos fines expresos, así como también lo mencionó el director de CONACULTA Rafael Tovar y de Teresa, en teoría, están asociados a la utilización de la cultura y el arte como herramientas que rehabiliten el tejido social y generen sentido de pertenencia en las zonas marginadas, contrarrestando la violencia (Primer Informe de Gobierno de Enrique Peña Nieto, sección 3: 331-345). Pero dado lo asentado previamente, nos preguntamos si estas intervenciones artísticas tienen realmente el propósito de cohesionar a los habitantes en torno al barrio como una forma de resistir al avance de la gentrificación o solo responden a fines meramente turísticos para ocultar la falta de políticas públicas y el deterioro que sufren estos espacios. Incluso nos planteamos si la gentrificación se logra justamente con la elaboración de estos murales, más si tenemos en cuenta específicamente las intenciones de modernización del ex gobernador Moreno Valle (2012-2017).

Además, recordemos históricamente aquellos proyectos que usando palabras como “recuperar” y “resguardar” han llevado al entubamiento del río (1964) y a la edificación del Paseo San Francisco, construyendo una memoria de represión, de despojo y de expropiación violenta sobre quienes habitaban la zona durante esos dos sucesos (Churchill, 1999) ¿Cuánto más falta para que suceda lo mismo con estos barrios? Cuando el atractivo turístico de los murales termine ¿qué intereses quedarán? En la actualidad continúa vigente la Declaratoria de Utilidad Pública del Paseo San Francisco, que, si bien en un principio solo afectó a seis cuadras de expropiaciones, el decreto contempla un total

⁴²Es importante señalar que, además, no tuvieron la libertad de pintar lo que ellos quisieran, sino que sus bocetos pasaron por un proceso de visado; su paga fue casi simbólica, es decir, recibieron menos dinero de lo que correspondía por su trabajo; y, en un caso particular, una de las artistas tuvo que pintar el mural en la noche sin contar con la seguridad necesaria. Sobre estas cuestiones se profundizará en el capítulo 2 de esta investigación.

de veintisiete que abarcarían la zona de estos barrios, por lo que habilitaría al gobierno a ser uso de la misma y apropiarse de esos espacios.



F.7-Delio Rodríguez, *Érase una vez un río*, detalle, 2021. Boulevard 5 de mayo y 5 oriente. Fotografía de Macarena G. Mugione Méndez.

Los murales son más que expresiones estéticas que embellecen las paredes de una ciudad; hemos demostrado que sus funciones van más allá de eso y que son un producto social resultado de los procesos históricos y la memoria afectiva de los artistas y la sociedad. Por un lado, representan ausencias totales como es el caso del río San Francisco; pero también aluden a ausencias parciales como son las fábricas textiles, dado que sus edificios perduran, y los barrios históricos, que,

olvidados por los gobiernos, continúan resistiendo ante el avance de los proyectos de urbanización en un contexto de gentrificación. Los murales nos recuerdan lo efímero que pueden ser las cosas, edificios que ya no están, ríos que son entubados; incluso las propias pinturas están destinadas a desaparecer.

Si bien hay grupos que si logran un verdadero trabajo comunitario con fines de reivindicación conformando memorias barriales que les permiten resistir y persistir ante un entorno urbano en constante cambio y que podría determinar el desplazamiento de estos grupos; por el otro, están los colectivos artísticos mencionados, Colectivo Tomate y La Rueda Promotora Cultural A.C., que, en teoría, tienen el mismo propósito, pero en la práctica, la presencia de empresas privadas y del gobierno municipal determinaron la institucionalización de sus proyectos adaptándolos a sus intereses de urbanización y turismo. De esta manera, los murales se transforman en instrumentos políticos, en muros que tapan la falta de políticas gubernamentales y que contienen, según su visión, el deterioro y los problemas sociales que esos barrios atraviesan (Wendy Brown, 2012). Si, por un lado, el Estado valora y promueve el patrimonio cultural, en este caso, un patrimonio no solo tangible como son los murales, sino también intangible como es la apropiación afectiva que se hace de ellos mismos por quienes habitan el barrio; por el otro, convierte esas realidades locales en abstracciones políticas y culturales que los incluye en una identidad nacional, pero que esconde las particularidades y los conflictos existentes (Florescano, 1993). No se trata de un arte mural urbano, ilegal y con una crítica

social y política explícita; es un arte mural público, legal, institucionalizado y que responde a intereses.

Resulta imprescindible atender a las relaciones que estos colectivos construyen con las diversas instancias institucionales al momento de ejecutar sus proyectos, teniendo en cuenta la intención manifestada por el gobierno estatal de utilizar la cultura y el arte como herramienta para generar sentido de identidad y pertenencia en las zonas marginadas (Primer Informe de Gobierno de Enrique Peña Nieto, sección 3: 331-345). Siendo que sería muy extenso abordar ambos grupos artísticos de manera detallada, así como sus obras, hemos optado por analizar particularmente el caso de Colectivo Tomate, en concreto los murales realizados en lo que fue el proyecto “Mayúscula” de 2016. Esta elección se justifica, primero, porque se trata de un total de ocho murales, número que posibilita un análisis detallado de cada obra; segundo, estos murales, a diferencia del resto de sus proyectos, fueron llevados a cabo en el centro histórico de Puebla, algo sumamente llamativo si tenemos en cuenta que las fachadas de los edificios de la ciudad están protegidas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH; y tercero, la finalidad de las obras fue recuperar la memoria histórica de la ciudad a partir de la representación de ciertos hechos. En este sentido, para poder comprender los murales es importante retomar la gestión del colectivo y atender a sus vinculaciones con las autoridades municipales, las empresas privadas y los artistas que fueron contratados para la elaboración del proyecto.

CAPITULO II

Colectivo Tomate y su relación con los diversos agentes culturales

El problema que el barrio sea malo es ese abandono social que lleva por años, no solo del arte, sino de las mismas cosas básicas como es la salud, el deporte, la educación, es todo un conjunto de cosas que se dejan abandonadas y pues obviamente con unos murales que vayas y pongas no se van a arreglar nada, eso no tiene la solución, la verdad es que el barrio no va a mejorar tan solo porque se pinte de colores bonitos [...]. está bien que hagan murales, pero no solamente eso, debería de venir con toda una restructuración del tejido social total, o sea, no solamente vamos a pintar murales también vamos a poner canchas de fútbol o basquetbol y vamos a dar clases gratis también de eso, o vamos a hacer mejores escuelas o vamos a hacer más escuelas, vamos a hacer programas contra las drogas [...] (Kloer, entrevista personal, 10/03/2021).

Si tomamos en cuenta el concepto de Arte nos enfrentamos ante una definición amplia que engloba varias formas de expresión diferenciadas no solo por sus procesos de desarrollo, sino por la complejidad que encierran sus producciones. En este caso particular nos enfocamos en el muralismo teniendo en cuenta que las representaciones que construyen responden a una sociedad en un tiempo determinado atravesada por relaciones de poder; de esta manera, es importante pensar el arte como campo (Bourdieu, 1995) entendiéndolo, por un lado, como una densa red de relaciones objetivas entre posiciones donde interaccionan diversos agentes sociales vinculados al mundo artístico, y por el otro, como un espacio de toma de decisiones que luego se ven reflejadas en las obras.

Si la modernidad nos introdujo a un arte contemplativo y de exhibición para su apreciación⁴³, a partir de la segunda mitad del siglo XX, las prácticas de interpretación, valoración y producción del arte cambiaron radicalmente frente a la presión ejercida por los movimientos sociales que consideraban las manifestaciones artísticas como territorios de conflicto y de negociación cultural y política. Sin anular la concepción previa de arte, este comenzó a entenderse como una práctica social que reflejaba la realidad. En este

⁴³La idea de contemplación de las obras tiene su fundamento en una determinada concepción teológica, racionalizada y sistematizada que deriva de la Ilustración y que es planteada por Immanuel Kant: un público receptor, que busca ser transformado por la burguesía europea en un ciudadano culto capaz de establecer una relación de silencio con la obra, de apreciación casi mística, es decir, una contemplación desinteresada que se vuelve una experiencia religiosa (Fajardo, 2009). Pero actualmente, esta concepción tradicional ha decaído frente a un nuevo receptor que desplaza esta estética moderna para dar lugar a una secularización de la obra que permite que éste intervenga y actúe sobre la propuesta artística; la reproductibilidad de la obra (Benjamín, 2003) retira de la misma su aura, esa pulsión de lo sagrado, en la medida en que el sujeto contemplativo se transforma en un consumidor que se mueve según las lógicas del mercado del arte; los productos artísticos entran en la estética de la repetición, estandarización y homogenización (Fajardo, 2009).

sentido, concebimos el campo del arte como un espacio de conflicto y de disputa por la producción y acumulación de capital cultural y artístico para poder entender y vincular las políticas culturales y artísticas de la ciudad en relación al arte mural y el espacio público.

Colectivo Tomate es, sin duda, una referencia ineludible para aproximarse al fenómeno muralista reciente en la ciudad de Puebla, así como también los diez artistas que hicieron posible el proyecto: Delio Rodríguez, Tony Collantez, Ahmyo, Himed&Reiben, Kloer, Uzzy, Malhechx, Uve Victoria y Al Va. En este sentido, para poder analizar los ocho murales realizados en el centro histórico durante “Mayúscula” en 2016, y siendo que toda manifestación responde a un espacio mucho más amplio, es menester atender a las conexiones que se articulan en torno a la producción de las obras, los vínculos estatales y municipales, así como también a las políticas culturales y artísticas que se han ejecutado al respecto.

En este apartado se reconstruye, en primer lugar, el contexto socio histórico en el que se realizaron los murales para vincularlo con las instituciones culturales y artísticas y las políticas llevadas a cabo durante la gobernación de Rafael Moreno Valle Rosas (2011-2017). En segundo lugar, se recupera la historia del grupo artístico y su trayectoria profesional para atender a sus relaciones con la sociedad, el Estado y las empresas privadas, así como sus actividades en general, para luego finalizar con un breve recorrido en torno al reconocimiento que reciben los artistas dentro y fuera de estos colectivos.

1- La experiencia cultural, artística y turística de la ciudad

Como hemos mencionado en el capítulo uno, la ciudad de Puebla no se ha caracterizado por destacar en el arte mural hasta entrado el siglo XXI cuando se comenzó a utilizar como una herramienta asociada a la recuperación de los barrios ubicados en la periferia en un contexto de gentrificación facilitada por el gobierno estatal en asociación con los intereses inmobiliarios y la inversión financiera público-privada y (Olivera y Salina, 2018). Pero, más allá de esto, es importante aclarar que la ciudad siempre ha sido un punto turístico y cultural donde apreciar un amplio patrimonio histórico con arquitectura barroca colonial; tanto así que en 1987 fue declarada Patrimonio de la Humanidad gracias a sus fachadas, conventos, fuentes e iglesias, por mencionar algunas (Gil, 2009). Asimismo, esto le ha valido como motor para el turismo y, por lo tanto, para el progreso socioeconómico de la ciudad (Cruz de los Ángeles, Pérez, Torralba y Bonilla, 2017).

Si bien el Colectivo Tomate comenzó a operar durante la gubernatura de Mario Plutarco Marín Torres (2005-2011) con el proyecto “Ciudad Mural”, no fue hasta el gobierno siguiente que adquirió relevancia como agrupación artística y comenzó a recibir apoyo, no solo por parte de las autoridades municipales, sino también de las empresas privadas. En este sentido, el periodo histórico que compete a esta investigación corresponde a la etapa inmediatamente posterior donde, precisamente, hubo un auge en la aplicación de medidas neoliberales en relación a la reconfiguración de la urbanización y a la conjunción del arte y la cultura con el turismo. Siendo que el proyecto “Mayúscula” se llevó a cabo en 2016, es imprescindible hacer referencia a la gubernatura de Rafael Moreno Valle (2011-2017)⁴⁴ para poder atender a sus políticas culturales y las medidas llevadas a cabo durante la misma.

Nieto de un ex gobernador proveniente de las líneas priístas, se había incorporado a las filas del Partido de Acción Nacional, PAN, ante la insatisfacción constante de no ser colocado en los cargos de elección popular (Hernández, 2017). Rafael Moreno Valle (2011-2017) llegó al poder con un objetivo principal de carácter personal que fue el de construir su candidatura para la presidencia de México y para ello optó por conformar un régimen político cerrado, autoritario y represor, no admitiendo contestación alguna a las medidas de su gobierno, restringiendo el ejercicio de la ciudadanía y adueñándose de la vida pública (Hernández, 2017). Presentó sus cambios como una alternativa para hacer de Puebla una ciudad modelo del estado poblano que demostraría su capacidad de gobernar; pero periodistas, organizaciones sociales y otros grupos afirmaron que esa supuesta transformación solo fue un “...entramado publicitario que el gobernador armó a lo largo de su administración, con un costo millonario y que no tuvo otro objetivo que sustentar su sueño presidencial...” (Hernández, 2017). Esto implicó la construcción de una escenografía poblana que incluyó diversas infraestructuras como el Museo Internacional del Barroco, el Centro Integral de Servicios, la planta armadora de automóviles Audi, varias autopistas, la rueda de observación Estrella de Puebla, el Parque del Paseo del Teleférico y el edificio de la Fiscalía General; acciones que determinaron un endeudamiento importante al que se le sumó un retroceso en materia de seguridad

⁴⁴Las elecciones del año 2010 marcaron la conformación de una alianza entre el Partido Acción Nacional (PAN) con el Partido Revolución Democrático (PRD), en contra del Partido Revolucionario Institucional (PRI) que venía tradicionalmente gobernando el estado de Puebla bajo el mandato de Mario Marín Torres (1º de febrero de 2005-1º de enero de 2011). Es así como el PAN y el PRD se presentaron como una unión aparentemente democratizadora que traía el cambio con el candidato de esta nueva configuración partidaria: Rafael Moreno Valle Rosas (Hernández, 2017).

pública, transparencia, equilibrio de poderes, gobernabilidad y defensa de derechos humanos (Hernández, 2017).

Las intenciones de “modernizar” la ciudad de Puebla implicaron también cambios en el área de cultura, en donde se buscó construir una determinada imagen para los medios con grandes espectáculos, atracciones turísticas y enormes gastos que taparon el recorte y el desagüe en todas las actividades de la cultura local. La Secretaría de Cultura fue degradada a Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla y se caracterizó por una sucesión constante de secretarios técnicos que no contaban con un proyecto específico, más allá de tener uno de los presupuestos más altos de los últimos años (155.3 millones de pesos); por ejemplo, se eliminaron becas y eventos, se desmanteló la única sala dedicada al arte contemporáneo, la galería Espinosa Yglesias⁴⁵, y la biblioteca del Consejo de Puebla de Lectura ubicada en el barrio de El Alto (Barrera, 2017). Es importante mencionar que la construcción del teleférico y de la casa de música de Viena implicó la destrucción de parte del patrimonio histórico y arquitectónico de Puebla como fue la casa del Torno, un inmueble céntrico del siglo XVII y la “modernización” de la fábrica textil La Constancia existente desde el siglo XIX (Barrera, 2017). En este sentido, existe una clara violación a la Ley de Cultura del Estado de Puebla⁴⁶ que aboga por garantizar el derecho de todo habitante a que se valoren sus manifestaciones culturales; de valorar, proteger y conservar el patrimonio cultural; incluso se incumplen las funciones que como autoridades estatales deberían de respetar⁴⁷.

Estas disposiciones, cambios y transformaciones a los que hemos aludido, no solo de los inmuebles, sino también del espacio público de la ciudad ha llevado a muchos artistas y gestores a considerar que se trató de una forma de integrar el área de cultura y arte con la de turismo, y es aquí donde radica uno de los puntos más importantes de esta nueva reconfiguración de la política cultural que ha determinado la regulación y el control del propio espacio público para adaptarlo a fines políticos e intereses personales. Finalizado el periodo de gobierno de Moreno Valle estas medidas no cesaron, incluso durante la gubernatura de José Antonio Gali Fayad (2017-2018), precisamente el 17 de marzo del 2017 el entonces regidor de cultura del Ayuntamiento de Puebla, Miguel Méndez, creó el Programa de Artistas Urbanos desde el Instituto Municipal de Arte y

⁴⁵Esta galería estaba ubicada en lo que antes era el edificio correspondiente la fábrica textil La Victoria en el barrio del Alto, fundada en 1908 (Estrada Urroz, 1986; 1997).

⁴⁶Ley disponible en: <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Documentos/Estatal/Puebla/wo96592.pdf>

⁴⁷Para más conocimiento sobre el gobierno de Rafael Moreno Valle Rosas (2011-2017) se recomienda el libro de Humberto Sotelo (2017), “La democradura en tiempos de Moreno Valle”.

Cultura de Puebla⁴⁸ con el propósito justamente de aumentar esta intervención en el quehacer cultural alentando a los artistas urbanos a participar e inscribirse en una lista con reglas básicas de comportamiento, principios y valores que determinarían la profesionalización de sus disciplinas, otorgándoles un permiso para poder ejercer sus actividades en la vía pública en un horario específico. La respuesta fue un documento con 578 firmas por parte de los artistas, académicos, gestores culturales e intelectuales mexicanos e internacionales para derogar dicho programa, aludiendo que se trataba de una clara intención por privatizar los espacios comunes y censurar las prácticas culturales urbanas⁴⁹ (Llaven Anzures, 2017).

Ante todo lo expuesto, es que debemos considerar el proyecto “Mayúscula” del Colectivo Tomate realizado en 2016 como parte de esta construcción escenográfica del centro histórico de Puebla en un marco de fusión de la cultura y el arte con el turismo con el fin de embellecer la ciudad y volverla estéticamente atractiva para los habitantes y en específico a los turistas; pero también, como parte de las políticas culturales impulsadas a nivel nacional en donde se pretendía utilizar el arte como una herramienta de rehabilitación social en zonas marginadas (Primer Informe de Gobierno de Enrique Peña Nieto, sección 3: 331-345). Es menester mencionar el papel jugado por el gestor del centro histórico de ese momento, Sergio Vergara Berdejo, quien otorgó los permisos correspondientes para llevar a cabo los murales e incluso realizó una evaluación previa de los bocetos elaborados por cada uno de los artistas para dar así su aprobación (Maribel Benítez, entrevista personal, 5/03/2021). Asimismo, “...aseguró que este tipo de acciones permiten embellecer la zona, además de aumentar el turismo, así como reforzar la identidad poblana...” (24horaspuebla, 2016).

1.1-Dinamización de las prácticas culturales: instituciones, recortes y oportunidades

El proyecto “Mayúscula” (2016) se llevó a cabo durante la gobernación de Rafael Moreno Valle Rosas (2011-2017) y la presidencia municipal de Luis Banck Serrato (2016-2018); el gobierno del Estado fusionó turismo y cultura y llevó a cabo un

⁴⁸Carta oficial remitida al cabildo con los lineamientos y disposiciones generales.

⁴⁹En 2019 se anunció que se retomaría el Programa de Artistas Urbanos (PAU) pero ya no para regular a los artistas sino el espacio público. En esta propuesta participarían el IMACP, las secretarías de gobernación, Desarrollo urbano y movilidad y otras dependencias del ayuntamiento de Puebla con la intención de lograr una “armonía entre la ciudadanía, los artistas y el espacio” (Carrizosa, 2019).

organismo descentralizado de museos, Museos Puebla⁵⁰ (Fabián Valdivia, entrevista personal, 24/03/2022), la Secretaría de Cultura fue degradada a Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla; se recortaron ciertas actividades artísticas y culturales, así como también se eliminaron becas y eventos. El objetivo a nivel local, en concordancia con las decisiones de la gobernación, fue la construcción de una escenografía de Puebla que determinó el destino de grandes sumas de dinero a crear nuevas infraestructuras, pero también a dismantelar la biblioteca del Consejo de Puebla de Lectura, ubicada en el barrio de El Alto (Barrera, 2017). De las acciones realizadas en este contexto se destacan tres: la eliminación de la única sala dedicada al arte contemporáneo, la galería Ángeles Espinosa Yglesias, la aplicación de la Ley AntiGrafiti del 2015 y del Programa de Artistas Urbanos del 2017.

La galería de arte moderno y contemporáneo “Ángeles Espinosa Yglesias” fue un espacio creado en 1993 en la ex fábrica textil La Victoria cuando se comenzó la creación del centro comercial del Paseo San Francisco. Con un espacio inmenso de techos altos, columnas de hierro y piso de concreto pulido, este lugar industrial permitía montar prácticamente lo que quisieras; allí, no solo se realizaban exposiciones, sino también conferencias en donde se invitaba a otras instituciones, como, por ejemplo, la fundación Jumex, para que hablara sobre la gestión de las exposiciones internacionales de arte contemporáneo o lo que implicaba llevar a cabo una, así como también cuestiones de autoría y créditos. Además, se llevaba a cabo anualmente el Encuentro Poblano de Artistas Contemporáneo. Con el gobierno de Rafael Moreno Valle, la galería fue cerrada de manera permanente y en el lugar pasó a ser un espacio de oficinas gubernamentales⁵¹ (Ana Marta Hernández Castillo, entrevista personal, 6/12/2021).

Respecto a la Ley AntiGrafiti, fue una iniciativa propuesta por un diputado del partido acción nacional, Eukid Castañon Herrera, durante la presidencia municipal de José Antonio Gali Fayad (2014-2016), y que buscaba modificar el Código Penal y la legislación procesal para considerar como delito las pintas callejeras, es decir, el grafiti, bajo la categorización de “pandillerismo” y “daño a la propiedad ajena”, y cuyo accionar se condenaría con una pena de 6 años de cárcel y hasta 12 años en el caso de bienes públicos. Además, sería considerado un delito grave por lo que no tendrían derecho de

⁵⁰Esta medida fue duramente criticada en su momento, pero, según el director actual del IMAC, es necesario que las áreas culturales estén descentralizadas dado la cantidad de trámites administrativos que un museo necesita (Fabián Valdivia, entrevista personal, 24/03/2022).

⁵¹Otro acontecimiento similar fue lo acontecido en torno al Museo Bello, cuyas colecciones fueron extraídas y repartidas en diferentes museos; particularmente, muchas de ellas fueron llevadas al Museo Barroco, creado durante el gobierno de Rafael Moreno Valle, por no contar con un acervo propio (Ana Marta Hernández Castillo, entrevista personal, 6/12/2021).

libertad bajo caución⁵² (Comunicado Ley AntiGraffiti en Puebla, 2015). Si bien la ley hacía referencia al graffiti, la ignorancia de su definición se confundía e incluía al arte mural, por lo que muchos artistas dejaron de salir a pintar por miedo a ser detenidos; incluso aquellos que eran profesores de escuelas advertían a sus estudiantes de que no lo hicieran⁵³ (Malhechx, entrevista personal, 16/03/2021). Por otra parte, en 2017 se decide implementar el Programa de Artistas Urbanos (PAU) con el objetivo de regular la actividad artística que se realizaba en el espacio público de la ciudad. Consistió en elaborar un padrón de los artistas para saber a qué se dedicaban con el fin de llevar una supervisión de las actividades artísticas (González Medina, 2017); se ejecutaba desde el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla (IMACP) y la directora de ese entonces pretendía realizar un casting para ver quienes entraban y quienes no dentro de la categoría. Si bien se buscaba darles cursos a los artistas para orientarlos y asesorarlos en determinados temas que incluían cómo darse de alta en el SAT (Servicio de Administración Tributaria), esta cuestión de determinar quién era o no artista urbano terminó por provocar mucho malestar entre la comunidad artística de la ciudad⁵⁴ (Ana Marta Hernández Castillo, entrevista personal, 6/12/2021).

De esta manera, y como hemos mencionado en el capítulo uno de la presente investigación, el artista urbano es forzado a enmarcarse en la legalidad que las instancias políticas establecen, dejando de definirse como una forma de arte ilegal, contestataria y de libre apropiación del espacio público. Estos intentos de transformar el arte urbano en arte público, es decir, en un arte que esté inscripto dentro de las reglas de juego estatal, conforman una manera de censura para todos aquellos artistas que decidan no incorporarse, no solo al Programa de Artistas Urbanos, sino a cualquier marco político-jurídico que el gobierno municipal decida establecer. Y aquí esta una de las cuestiones más interesantes, el programa está destinado a payasos, malabaristas, músicos, mimos, estatuas vivientes, pero no a muralistas, estos no están incluidos en la regulación. La justificación de este accionar estaría en que las autoridades siguen considerando al graffiti y al muralismo como un acto de delincuencia, como un tipo de expresión que no es

⁵²Es decir, la posibilidad que se le otorga a una persona inculpada de tener el beneficio de salir en libertad bajo algún tipo de condición, sino que asegura el cumplimiento de la pena hasta su culminación (Diccionario jurídico, 2022).

⁵³La ley se estableció después de que ocurriera un hecho particular en Cholula y que fue el asesinato de Ricardo Cadenas, un chico de dieciocho años que había ido a un bar a ver un partido de fútbol y que al regresar a su casa de madrugada la policía le disparó por la espalda. La versión policial de lo ocurrido fue que estaba grafiteando y que eso justificaba el accionar de la autoridad (Malhechx, entrevista personal, 16/03/2021).

⁵⁴El encargado de llevar a cabo el Programa de Artistas Urbanos es Raúl Orihuela Montes de Oca (Ana Marta Hernández Castillo, entrevista personal, 16/12/2021).

políticamente correcto, que no es cultura (Ana Marta Hernández Castillo, entrevista personal, 6/12/2021). Para entender más sobre esto es necesario hablar de las instituciones culturales y artísticas de la ciudad de Puebla.

La dinamización de las prácticas culturales locales está dada principalmente por el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla (IMACP) y la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal⁵⁵. El IMACP se organiza en cuatro coordinaciones que se encuentran regidas por un presupuesto basado en resultados (PBR), es decir, que cada uno de esos espacios recibe instrucciones de qué deben hacer y cuánto pueden gastar por mes con la obligación de llevar a cabo diez actividades. Es así como tenemos: la coordinación de fomento a la lectura que es la encargada de las fiestas del libro; la coordinación de promoción cultural⁵⁶ que tiene el mayor contacto con los artistas, tiene una programación semanal de seis a siete presentaciones de las diferentes áreas artísticas (música, danza, teatro, pintura), desde allí se otorgan becas y estímulos a la innovación y cuenta también con un PBR destinado a apoyos de baja demanda para cualquier artista o colectivo que requiera uno; la coordinación de patrimonio, que trabaja en conjunto con las juntas auxiliares y se aboca a la transmisión de saberes tradicionales; y por último, la coordinación de formación artística en donde están la escuela de teatro, la de ballet, la de música, y que cuenta con una beca, Horizonte de Artistas, destinada a niños que ya se han iniciado en la cuestión artística para que puedan continuar con sus estudios (Ana Marta Hernández Castillo, entrevista personal, 6/12/2021). Además de estas coordinaciones, el IMACP⁵⁷ posee y administra un único espacio museográfico que es la galería ubicada junto al Palacio Municipal; allí las exposiciones son seleccionadas según el criterio del director que este en el momento.

Por otra parte, desde el área de cultura se han impulsado diversos programas que pertenecían a la subdirección⁵⁸ de programas CONACULTA, entre ellos, Alas y Raíces, que se operaba desde servicios educativos de museos ya que eran los que tenían contacto

⁵⁵Antes conocido como CONACULTA, promovida a secretaría en 2015 durante el gobierno de Enrique Peña Nieto (2012-2018).

⁵⁶Desde esta área se intentó realizar una serie de mesas de trabajo para todos los grupos artísticos de la ciudad con el propósito de escuchar sus necesidades e inquietudes, pero no funcionó debido a las exigencias que presentaron y que salían de las posibilidades del instituto, de sus programas y recursos. Aun así, estas reuniones sirvieron para contar con una base de datos de los artistas (Ana Marta Hernández Castillo, entrevista personal, 16/12/2021).

⁵⁷En el caso del IMAC, el año pasado (2021) tuvo una reducción del 22% del presupuesto, de 39 millones bajó a 29 millones y obedeció a una decisión interna de devolver el presupuesto por cuestiones de la pandemia con la intención de volverlo a elevar una vez que se normalizara la situación (Fabián Valdivia, entrevista personal, 24/03/2022)

⁵⁸Con el gobierno de Rafael Moreno Valle la subdirección pasó a convertirse en una jefatura (Citlalín López Rodríguez, entrevista personal, 13/12/2021).

con la población estudiantil; Alas y lectura, que se llevaba a cabo con el apoyo de las bibliotecas; Desarrollo Cultural Municipal; el PAICE, Programa de Apoyo a la Infraestructura Cultural de los Estados; la Escuela Taller de Capacitación y Restauración y los Centros de Capacitación de Música de Banda (CECAMBA); también se incluían en esta subdirección lo que los museos requirieran respecto a infraestructura. Todas estas propuestas se desarrollaron durante la gobernación de Melquíades Morales Flores (1999-2005) con Mario Marín como presidente municipal (1999-2002) y Pedro Ángel Palou García como secretario de cultura (1999-2005).

Otro programa importante fue la Agenda Cultural⁵⁹ donde se establecía una serie de actividades mensuales y se elaboraban folletos que luego eran repartidos por los museos o en la Casa de la Cultura (5 oriente 5)⁶⁰ para que las personas accedieran a ellos. Las aportaciones estatales y federales iban destinadas, no solo a estos programas, sino también a proyectos de alcance nacional seleccionados por el gobierno como prioritarios (Citlalín López Rodríguez, entrevista personal, 13/12/2021). De esta manera, la continuidad de todos los programas recaía justamente en que las autoridades gubernamentales contaran con los recursos necesarios para renovarlos año tras año. Uno de los programas más importantes incluidos en esta subdirección fue el PECDA, Programa de Estímulos a la Creación y al Desarrollo Artístico⁶¹, que contaba con varias categorías como formación de públicos, que después cambio a promoción cultural y de ahí a gestión cultural; cultura urbana popular que luego se denominó arte urbano⁶²; y literatura en lengua indígena. Este programa se desarrollaba por regiones, Hidalgo, Guerrero, Oaxaca, Tlaxcala, Estado de México, Ciudad de México y Puebla, y todas estaban bajo la coordinación del Dr. Carlos García, quien vio la necesidad de realizar talleres que enseñaran a los artistas a elaborar proyectos culturales; asimismo, hizo una publicación

⁵⁹La agenda se realizaba en torno a las diferentes direcciones artísticas de la secretaria de cultura: música, teatro y danza. Cada uno de estos espacios tenía comunicación con su comunidad artística y de allí salían las propuestas para presentar en la agenda cultural. No había una convocatoria pública (Citlalín López Rodríguez, entrevista personal, 13/12/2021).

⁶⁰En este espacio también se realizan conferencias, presentaciones de danza, música, teatro, exposiciones, y la búsqueda de creadores de nueva generación locales, nacionales e internacionales. Todos los años se lleva a cabo en sus instalaciones el montaje de Altares de muertos durante la celebración de los fieles difuntos.

⁶¹El programa recibía un monto aproximado de dos millones de pesos. En 2011 fue de dos millones cuatrocientos diez; en 2012 fue de dos millones cuatrocientos cuarenta; y para el 2017-2018 fue de tres millones cuarenta. Cada beneficiario recibía entre cuarenta y setenta mil pesos anuales teniendo en cuenta si se trataban de jóvenes creadores, creadores de más de treinta o creadores con trayectorias (Citlalín López Rodríguez, entrevista personal, 13/12/2021). Actualmente, el PECDA ha sido absorbido por el FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes).

⁶²Esta categoría se mantuvo activa principalmente por las peticiones realizadas por grafiteros y muralistas (Citlalín López Rodríguez, entrevista personal, 13/12/2021).

que se denominó “Cómo elaborar un proyecto cultural y no frustrarse en el intento”, documento que quedaría como una guía importante para el programa.

En relación a las becas y los estímulos otorgados, en ambos casos, tanto para el IMACP como para el PECDA, se realizaba un proceso de selección; primero se hacía una convocatoria en la que se establecía una serie de requisitos que el artista debía cumplir para poder presentar su proyecto y la recepción de los mismos se hacía dentro de un periodo aproximado de 45 días⁶³. Las categorías que normalmente se establecían eran videoarte, diseño, artes plásticas, música, danza, teatro, por mencionar algunas. Para la elección de los trabajos se conformaba una comisión de jurados compuesta por expertos en cada una de las áreas que, a su vez, serían los tutores responsables de hacer el seguimiento correspondiente a los artistas que firmaban un convenio de participación y de compromiso a entregar avances todos los meses; esto se debe a que la beca se otorgaba por mes y en la medida en que se cumpliera con lo pactado y el tutor presentara el visto bueno. Una vez que se tenían quienes iban a ser los beneficiados se firmaba un acta y se procedía a publicar los resultados.

Algunos de los artistas que participaron de “Mayúscula” recibieron becas provenientes de estas instituciones como Al Va y Malhechx. Ambos fueron aceptados en el PECDA y han realizado actividades en conjunto con el IMACP⁶⁴; incluso el propio colectivo recibió en 2011 para su proyecto de “Ciudad Mural” el estímulo dentro de la categoría de Cultura Urbano Popular⁶⁵. Entonces, si bien se otorgaron becas a muralistas, desde la gestión de cada una de ellas, no existe un programa particular que regule a estos artistas ni se han realizado eventos vinculados al arte mural porque lo que, teniendo en cuenta las intenciones gubernamentales a nivel nacional y local para este momento, se puede llegar a entender la aparición de estos colectivos artísticos, como Colectivo Tomate y La Rueda, que tienen como herramienta principal el mural y realizan la contratación de artistas bajo los marcos de un proyecto que está mediado por las autoridades estatales. Esto también explicaría el hecho de que estos grupos sean aceptados en todos los estados, ya que brindan al gobierno la idea de una “empresa” que aglutina a muchos muralistas de

⁶³Hasta el 2011 la recepción de los proyectos se realizaba de manera presencial; los últimos días previos a cerrar la convocatoria eran los de mayor trabajo ya que era cuando se presentaba el grueso de los artistas a hacer sus entregas. Ya a partir de ese año y con la llegada Luis Alberto Lechuga en reemplazo del Dr. Carlos García, el PECDA pasó a estar en línea, siendo Puebla la primera prueba piloto de la nueva plataforma pública (Citlalin López Rodríguez, entrevista personal, 13/12/2021).

⁶⁴AL VA llevó a cabo murales y participó en los círculos de lectura y las ferias de libro; mientras que Malhechx realizó una exposición de fanzines.

⁶⁵La beneficiaria fue Mónica Amuchástegui Reynoso y la cantidad otorgada por el PECDA fue de 40.000 pesos mexicanos (Citlalin López Rodríguez, entrevista personal, 13/12/2021).

todo el país con las condiciones laborales propias de ese tipo de organización. De esta manera, los artistas que se encuentran por fuera de los espacios institucionales corren los riesgos de lo que implica trabajar y realizar obras en la ilegalidad⁶⁶.

Es menester mencionar que, al momento de llevar a cabo el proyecto “Mayúscula”, Puebla contaba con un movimiento cultural que giraba en torno, no solo al ya mencionado Consejo para la Cultura y el Instituto Municipal de Arte y Cultura de la ciudad, sino también a diversos grupos artísticos que se desarrollan por fuera de los marcos institucionales y que responden a otras lógicas, relaciones y finalidades distintas a las que no nos competen en este trabajo. Aun así, no hay que dejar de lado estos aportes culturales que podrían ser analizados en otra investigación con más detalle.

2-Entre lo público y lo privado: la gestión del Colectivo Tomate.

Colectivo Tomate surgió en Puebla en el 2004 de la mano de Mónica Amuchástegui, Paola de la Concha y Donají Tejeda⁶⁷; primero funcionaron como una consultora de arquitectura para luego interesarse en hacer algo por los barrios históricos a partir del poder transformador del arte dando soluciones sociales y ambientales sustentables. Entre el 2009 y el 2016, años en que llevaron a cabo su primer proyecto “Ciudad Mural”, pasaron a convertirse en una agrupación multidisciplinaria conformada por abogados, diseñadores, administradores, arquitectos, sociólogos, antropólogos, psicólogos, comunicólogos, dedicados a la intervención del espacio público con el objetivo de generar un cambio que permitiese fortalecer los lazos con la comunidad a través de la realización de murales (Arellano, 2018). Respecto a su denominación:

Colectivo Tomate se ha llamado siempre, Paola le puso ese nombre y era una analogía del tomate verde y que en México el tomate verde es muy pequeño, pero es como un ingrediente de todos los platillos y que es como pequeño, pero sabroso; había como una analogía alrededor del tomate como ingrediente pequeño de algo más grande y más rico, de ahí salió el nombre de Colectivo Tomate (Mónica Amuchástegui, entrevista personal, 18/05/2022).

Si bien existe una acta constitutiva del colectivo en donde figuran seis integrantes, las tres fundadoras y tres socios más, Maribel Benítez, Tomás Darío y Memo Morales,

⁶⁶Al respecto, el artista Kloer nos comenta que en el Estado de México se viven muchas injusticias con las autoridades policiales que se acercan cuando están pintando y les exigen un permiso para pintar y si no lo tienen se los llevan detenidos, a no ser que el dueño de la pared salga en defensa de ellos (Kloer, entrevista personal, 10/03/2021).

⁶⁷Mónica es arquitecta con una maestría en historia del Arte, Paola es arquitecta y Donají es historiadora.

desde hace ya diez años el grupo es dirigido por Maribel y Tomás⁶⁸, dado que el resto decidió salirse por diferentes motivos personales⁶⁹. Actualmente, cuentan con quince profesionales fijos dedicados a las funciones de: gerente de operaciones, de comunicaciones, de administración y de contabilidad, asistente de dirección, especialista de proyectos sistemáticos y procuración, responsable de la gestión de proyectos, jefa de documentación, diseñador gráfico, coordinadora de redes, de proyectos y de comunidad, y otros cargos más que hacen a la administración general de la organización (Colectivo Tomate, 2021). Es importante señalar que la presencia de artistas en la planta permanente del grupo es casi nula; la mayoría de quienes realizan la tarea principal, que es ejecutar los murales, son convocados para presentar sus portafolios en cada proyecto y así ser seleccionados según sus propuestas artísticas; Al Va es el único artista del grupo encargado de la parte de curaduría y que también ha participado en la realización de las obras.

Desde su creación el grupo ha llevado a cabo siete grandes proyectos: el primero de todos fue “Ciudad Mural” (2009) en el barrio de Xanenetla cuyo objetivo era transformar el entorno a través de talleres y actividades y de murales que cuentan historias personales y familiares⁷⁰; “Mayúscula” (2016), que nos compete en esta investigación, y cuyo fin fue conmemorar y rendir homenaje al legado de historias sobre la ciudad de Puebla, su cultura, tradiciones y creencias (Colectivo Tomate, 2021); “Colosal” (2018), realizado en el Cerro Campana en Monterrey en donde se creó un único mural conformado por las fachadas de las casas en un terreno de alto relieve que otorga una vista panorámica de historias colectivas de la comunidad; “Consonante” que consiste en la elaboración de murales con la participación ciudadana en distintas parte de México donde los invitan a gestionar el proyecto con el objetivo de reactivar el espacio público para uso y disfrute de las personas; “Comunidades en paz” (2019), que explora las

⁶⁸Maribel Benítez es Licenciada en Nutrición y se encuentra actualmente estudiando la Maestría en Comunicación y Cambio Social en tanto que su interés es la parte comunitaria y social de los proyectos; no se encuentra vinculada con el arte más allá de algunos familiares que son bailarines y músicos; mientras que Tomás Darío es abogado y maestro en Estudios de Paz y Transformación de Conflictos. A ambos les tomó aproximadamente entre 4 y 5 años para que el Colectivo Tomate se volviera un proyecto sostenible y así poder renunciar a sus trabajos y dedicarse únicamente a eso (Maribel Benítez, entrevista 5 de marzo del 2021).

⁶⁹En el caso de Mónica Amuchástegui, ella decidió dejar el colectivo porque no estaba de acuerdo con el rumbo que este estaba tomando después del éxito obtenido en el primer proyecto “Ciudad Mural” en Xanenetla. La injerencia del Estado y de las empresas privadas fueron modificando los objetivos originales haciendo que la idea principal se distorsionara (Mónica Amuchástegui, entrevista personal, 18/05/2022).

⁷⁰Este proyecto no solo fue llevado a cabo en la ciudad de Puebla sino también en Campeche, Tamaulipas, Iztapalapa, San Cristóbal, Villahermosa, Morelia, Tuxla, Culiacán, Zacatecas, Saltillo, La Paz, Monterrey, Cholula, Chapultepec, Querétaro, Xicotepec, Mexicali, San Nicolás, Piedras Negras, Tlajomulco, Bahía de Banderas, Chihuahua y Durango (Colectivo Tomate, 2021). Hasta la fecha continúan llevándolo a cabo.

distintas expresiones de paz en el país mediante la realización de sesiones comunitarias participativas en Fresnillo, Guadalupe y Zacatecas que surge de un Convenio de colaboración entre la Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito y el gobierno del Estado de Zacatecas mediante la Secretaria General de Gobierno; “ANDA Mérida” (2020), llevado a cabo en los barrios de la Ermita de Santa Isabel y San Sebastián con el objetivo de recuperar los espacios públicos peatonales para incentivar la movilidad activa⁷¹ a través de las intervenciones artísticas en las calles; y “Homenaje a los héroes de blanco” (2020), para agradecer públicamente la labor de los trabajadores del sector salud que hace frente a la pandemia por el Covid-19.

Es importante resaltar que el Colectivo Tomate surgió con la intención expresa de poder revitalizar un barrio a través de diversas acciones y se conformó como un movimiento ciudadano que buscaba que la comunidad se volviera a apropiarse de las calles. La elección del barrio Xanenetla para el primer proyecto estuvo vinculada con el hecho de que se trataba de una zona marcada como punto rojo en la ciudad por ser considerado un espacio peligroso, pero que, a su vez, formaba parte del Patrimonio de la Cultura promovido por la UNESCO por ser un barrio histórico indígena⁷². Asimismo, las fundadoras consideraban que el resto de los barrios tenían ciertas características que los diferenciaban del resto, pero Xanenetla no.

Se trató de un trabajo que implicó seis meses de reconocimiento del lugar y de sus habitantes, de solución de problemáticas en la comunidad⁷³ y de crear alianzas entre y con los vecinos para luego, finalmente, poder empezar a pintar los murales. Los artistas que eran convocados eran minuciosamente seleccionados dado que el interés estaba puesto en que se transformaran en la voz gráfica de la comunidad. El trabajo duró 5 años, dividido en tres etapas, una primera abocada al trabajo comunitario y las dos últimas ya destinadas a la labor artística de los murales (Mónica Amuchástegui, entrevista personal, 18/05/2022). En el momento en que surgió el colectivo no contaban con ninguna ayuda más que con los recursos que los mismos del equipo o los vecinos podían aportar, incluso Pintumex les brindó pintura, pero con descuento. Ya, para la segunda etapa del proyecto, la originalidad del mismo determinó que la pinturería les regalara el material y que el

⁷¹Esto implica crear espacios viales seguros que permitan aumentar el uso de transportes sustentables como la bicicleta y otros modos no motorizados, incentivando también los traslados a pie con el objetivo de minimizar el uso del transporte público y vehículos privados (Colectivo Tomate, 2021).

⁷²Dada esta situación, tuvieron que primero solicitar el permiso correspondiente al INAH que accedió en tanto no se tocara nada estructural (Mónica Amuchástegui, entrevista personal, 18/05/2022).

⁷³El barrio estaba dividido en dos, por un lado, quienes vivían cerca del boulevard 5 de mayo, y por el otro, los que estaban más adentro y que eran las familias que más tiempo llevaban viviendo allí. Para poder unir al barrio era necesario integrarlo en una sola comunidad (Mónica Amuchástegui, entrevista personal, 18/05/2022).

gobierno municipal se interesara y destinara millones de pesos en iluminaria, repavimentación y cableado subterráneo:

el caso de Xanenetla es emblemático porque era un barrio que tenía 30 años que no entraba el gobierno a hacer nada, y a partir de que empezamos con el proyecto, el gobierno, primero pues volteaba a ver un barrio que no volteaba a ver ni de chiste, luego ya se mete a... metieron el cableado subterráneo, les arreglaron un problema de agua que tenían pues 30 años con él, empiezan a trabajar cosas por el barrio y de ahí Xanenetla lo volvieron turístico (Maribel Benítez, entrevista personal, 5/03/2021).

Esta aclaración de los inicios del Colectivo Tomate es vital para poder entender lo que actualmente es el grupo ya que sus objetivos han cambiado completamente. El interés del gobierno por formar parte de las acciones culturales y artísticas del Colectivo Tomate surgió después de observar el impacto del trabajo realizado en “Ciudad Mural”, Xanenetla⁷⁴, en un contexto en donde justamente los objetivos e intereses eran, por un lado, a nivel nacional, de que la cultura y el arte funcionaran como una herramienta para generar sentido de identidad y de pertenencia en zonas marginadas, así como también se convirtieran en un contrapeso de la pobreza y la violencia en esos lugares (Primer Informe de Gobierno de Enrique Peña Nieto, sección 3: 331-345); y, por el otro, a nivel de la gobernación, la modernización y embellecimiento de la ciudad basada en la construcción de una imagen específica para mostrar a los medios y a la sociedad (Barrera, 2017)⁷⁵. En este sentido, la integración del área de cultura y arte con el turismo fungió como una herramienta indispensable para lograr ese fin (Hernández, 2017). De esta manera, la dinamización de las prácticas culturales y artísticas tuvo como objetivo, no solo la cohesión social a partir de la configuración de una memoria poblana mediante la recuperación de ciertos elementos simbólicos en los murales realizados (Agesta y López Pascual, 2018), sino también mejorar estéticamente los barrios convirtiéndolos en lugares turísticos. Si bien desde el colectivo afirman que la intervención artística en esos espacios funcionó como una manera de llamar la atención de las autoridades para que se

⁷⁴El proyecto en Xanenetla funcionó por el trabajo comunitario que realizaron por tantos años; lograron que la gente del barrio se relacionara entre sí, que participaran en la elaboración de murales, que tomaran conciencia de su poder ciudadano de transformación, tan así que, cuando el trabajo del colectivo terminó, los propios vecinos continuaron elaborando talleres y murales (Mónica Amuchástegui, entrevista personal, 18/05/2022).

⁷⁵En la actualidad ya se está organizando una cuarta etapa de “Ciudad Mural” en el barrio Analco cuyos murales tienen el objetivo de estar orientados a la memoria gastronómica del lugar (Fabián Valdivia, entrevista personal, 24/03/2022).

responsabilizaran por los mismos y que las evaluaciones de impacto que se realizaron dieron resultados positivos en cuanto a la generación de confianza para con los barrios, basta con caminarlos para darse cuenta que sus problemas estructurales continúan y que los murales funcionan como instrumentos políticos, muros que tapan la falta de políticas gubernamentales y contienen el deterioro y los problemas sociales que esos barrios atraviesan (Wendy Brown, 2012).

A medida que avanzaron las propuestas laborales para el colectivo desde el Estado, más se fue alejando de sus raíces. La obtención del patrocinio de la empresa privada *Comex* implicó su injerencia en la determinación de cuáles barrios intervenir; el trabajo comunitario se fue perdiendo para poder adaptarse a los tiempos políticos de un gobierno, de durar 5 años pasaron a realizarse en 15 días y en diversas partes del país. En este sentido, hay que comprender que la elaboración de talleres permitía conectar con las personas y ganar su confianza; el arte, así, funcionaba como una herramienta interactiva que permitía conectar a las personas, artistas y no artistas, con la realidad (Bourriand, 2008). Ahora, este trabajo se debía realizar en un periodo de tiempo de aproximadamente dos o tres semanas, algo que resulta imposible si se tiene en cuenta que para hacerlo es necesario un trabajo de campo para entender cómo funciona la comunidad, conocer a sus habitantes y ver que necesidades tienen. Entonces, si bien en la actualidad el colectivo ya se encuentra consolidado y cuenta con la participación del gobierno federal como gestor principal de los proyectos recibiendo parte del presupuesto municipal que está destinado a cultura (Maribel Benítez, entrevista personal, 5/03/2021), toda su labor terminó por orientarse a los intereses y tiempos de éste.

De igual manera, la concepción del artista moderno contestatario que buscaba sostener el colectivo en sus inicios, es decir, de abordar temáticas más políticas, entró en tensión con la introducción de las autoridades gubernamentales a las actividades, incluso determinó que dejaran completamente de lado los temas considerados por ellos controversiales con el fin de hacer la asociación sostenible y así también ganar aliados, limitándose así a la única misión de realizar los murales. Era necesario eliminar toda discordancia, no solo con el Estado, sino también con otras instituciones como la Iglesia, en donde la elaboración de un mural en Mexicali alusivo a un tema sobre la misma y su vinculación con la muerte de millones de personas en una guerra muy violenta, obligó al colectivo a borrarlo para evitar problemas mayores⁷⁶ (Maribel Benítez, entrevista personal, 5/03/2021).

⁷⁶Respecto al hecho histórico al que aludía el mural no se sabe más que lo que dijo la socia fundadora del colectivo, Maribel Benítez, en la entrevista ya que no quiso dar detalles del tema para evitar cualquier

A medida que iban creciendo en popularidad también iban aumentando las dudas respecto a la honestidad y transparencia de sus actividades, no solo de sus resultados comunitarios, como mencionamos previamente, sino también de la facilidad con la que obtenían la aceptación de sus proyectos en cualquier estado al que llegaban, siendo que previamente otros artistas habían presentado un proyecto similar⁷⁷ y habían sido rechazados con la excusa de no se contaba con el presupuesto para llevarlo a cabo⁷⁸. Por otra parte, las autoridades gubernamentales han justificado la selección de este colectivo y su consecuente otorgamiento del presupuesto en tanto que se trataba de un grupo que tenía el aval de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

La asociación recibe por parte del Estado para cada trabajo un total de cuatro millones de pesos aproximadamente, cuando, según algunos artistas, realizar algo así no conlleva más de medio millón de pesos, incluyendo pasajes, estadía, materiales y alimentación. Asimismo, la participación de la empresa Comex y de HDI Seguros⁷⁹ entran en cuestionamiento cuando se tiene en cuenta las ganancias que obtienen a partir de la deducción de impuestos⁸⁰ (Víctor Morales, vocero del Movimiento Arte y Dignidad, entrevista personal, 28/10/2021). El reconocimiento obtenido por parte del Colectivo Tomate y de sus integrantes no se extendió a los artistas encargados de llevar a cabo la labor principal de realizar los murales, quienes recibieron una contratación temporal dejando ver la falta de compromiso para integrarlos de manera oficial como trabajadores del Estado (Guerstein, 2011). Y es aquí donde radica la mayor problemática existente del grupo artístico: el trato a los artistas y sus condiciones laborales.

problema teniendo en cuenta que se trata de la vinculación de la Iglesia con un delito (Maribel Benítez, entrevista personal, 5/03/2021).

⁷⁷Nos referimos justamente a los proyectos que implican la elaboración de murales para la recuperación del espacio público y la reivindicación de los barrios.

⁷⁸En el caso particular de San Luis Potosí en el mismo momento en que el Colectivo Tomate estaba por iniciar sus actividades en la ciudad, también se estaba haciendo una carta por los derechos de la cultura en donde se establecía que los proyectos debían ser concursables y no de adjudicación directa, por lo que los propios artistas se escudaron en este documento para frenar el avance del proyecto del colectivo (Víctor Morales, vocero del Movimiento Arte y Dignidad, entrevista personal, 28/10/2022).

⁷⁹Respecto a la aseguradora, Víctor Morales nos cuenta que durante el proyecto de *Ciudad Mural* en Xanenetla (2009-2016) uno de los artistas se fracturó un día de antes de que comenzaran a trabajar y el colectivo aludió que como las actividades aún no habían iniciado el seguro no se hacía cargo, por lo que el accidentado debió ser trasladado a su ciudad (No era de Puebla y ya estaba instalado en el hospedaje brindado por Tomate) y sus padres debieron hacerse cargo de los gastos médicos (Víctor Morales, vocero del Movimiento Arte y Dignidad, entrevista personal, 28/10/2021).

⁸⁰Esto es una forma en que las empresas, es decir, personas morales, pueden recuperar un porcentaje de los gastos que tuvieron durante el año fiscal, siempre y cuando estos hayan sido necesarios para la actividad y operatividad del negocio, ya sean productos o pago de impuestos. En este sentido, la empresa pudiera afirmar que el gasto que realizó fue mayor de lo que realmente aportó obteniendo así una deducción mayor (González, 2021)

2.1- Reconocimiento del artista como profesionalista.

El elemento principal de todos los proyectos del Colectivo Tomate son los murales y por consiguiente los artistas que deben llevarlos a cabo. En el caso particular del proyecto “Mayúscula” (2016) se seleccionaron⁸¹ diez de ellos teniendo en cuenta sus portafolios y el hecho de que ya habían trabajado previamente con la agrupación en otro de sus proyectos, Ciudad Mural, y por lo tanto, ya conocían la dinámica del mismo. Los elegidos fueron: Delio Rodríguez, Tony Collantez, Ahmyo, Himed&Reiben, Kloer, Uzzy, Malhechx, Uve Victoria y Al Va. Es importante señalar que la contratación se realizó mediante un acuerdo entre ambas partes y, según lo establecido por el colectivo, a los artistas se les proporcionaría hospedaje, transporte, alimentación y los materiales e instrumentos necesarios para llevar a cabo su labor, así como también los andamiajes y la seguridad pertinente en tanto que se trataban de muros de gran tamaño y algunos ubicados en alturas considerables. De igual manera, se contemplaba un pago simbólico de aproximadamente tres mil pesos y que cada artista acepto, a pesar de que hoy en día consideren de que fue muy poco para la magnitud del trabajo que realizaron.

Para elaborar el mural contaban con dos semanas, aunque esta exigencia en los tiempos para pintar resultó ser una presión si se tiene en cuenta que hubo ciertos problemas logísticos, la pintura tardó algunos días en llegar (Kloer, entrevista personal, 10/03/2021); el suelo donde se colocaban los andamios era muy arenoso por lo que se hundía y dificultaba la tarea de pintar (Reiben, entrevista personal, 10/03/2021); pero el caso más llamativo corresponde a una de las artistas que tuvo que trabajar en la noche porque su muro se encontraba ubicado en la entrada de un estacionamiento que funcionaba todo el día, por lo que tenía que armar y desarmar el andamio cada vez que iba a pintar porque éste obstruía la entrada; además, no contaba con nadie que le hiciera compañía durante la noche haciéndola sentir vulnerable⁸² (Malhechx, entrevista personal, 16/03/2021). Es así que, como resultado de la experiencia y como consecuencia de las condiciones laborales, muchos de ellos decidieron no volver a trabajar con el colectivo.

Comencemos por señalar que una de las cuestiones más importantes de este tema proviene de la falta de oportunidades laborales que tienen los artistas en general y que es justamente parte de los reclamos llevados a cabo por la comunidad cultural hacia las

⁸¹Había sido elegida una tercera artista que por motivos personales se retiró del proyecto antes que este comenzara (Kloer, entrevista personal, 10/03/2021).

⁸²De la misma manera, la artista preguntó si había posibilidad de descansar o tomar una siesta como consecuencia del cambio horario de tener que pintar en la noche, pero no obtuvo ninguna respuesta; para solucionar esto debió pedirle ayuda al dueño de un hostel que ya conocía y solicitarle que le proporcione un espacio donde poder descansar (Malhechx, entrevista personal, 16/03/2021).

políticas aplicadas por el gobierno estatal, y que incluyen también las prestaciones sociales, el recorte de presupuesto y el manejo de los recursos y la ausencia de apoyos (Piñon, 2018). El hecho de que no haya medidas que permitan ampliar las posibilidades de conseguir un trabajo estable ha llevado a que muchos artistas terminen, a veces, por aceptar trabajar por una remuneración mínima, solo con la esperanza de mostrar lo que hacen y obtener, aunque sea, un poco de visibilidad. Ante esta situación, se han llevado a cabo denuncias, particularmente las efectuadas por el Movimiento Arte y Dignidad de San Luis Potosí (MADSLP), donde señalan justamente los hechos injustos y la explotación laboral que se ejerce hacia los artistas

Ofrecen a las y los artistas sueldos que no corresponden a las horas de trabajo invertidas, ni al esfuerzo físico, o la vulnerabilidad propia del trabajo; las jornadas de trabajo se llevan a cabo bajo presión, pues se prioriza el tiempo comprometido, antes que valorar el proceso y necesidades del artista; las condiciones de hospedaje para quienes así lo requieren son de hacinamiento en una habitación y en el suelo. Mientras el equipo operativo trabaja en las condiciones antes mencionadas, los directivos no participan en los procesos, pero en cambio, asisten a realizar clausuras vistosas para construir un discurso basado en la ficción (CN13NOTICIAS, 2020)

En este sentido, los artistas contratados para estos trabajos laboran a veces incluso más de las horas permitidas de lo que sería una jornada normal, bajo condiciones de manutención, transporte, seguridad y hospedaje precarios, siendo que algunos provienen de otras partes del país. El salario que perciben por el trabajo realizado es precisamente de 3 mil a 4 mil pesos mexicanos, a veces por veinte días de trabajo (\$145 por día)⁸³ (Movimiento Arte y Dignidad, 2021)⁸⁴.

En este sentido, el Colectivo Tomate afirma que han ido modificando las condiciones y lo establecido en los contratos en la medida en que iban surgiendo

⁸³El salario mínimo de México en 2021 consta por día \$213,39 pesos mexicanos para la Zona Libre de la Frontera Norte y \$141,70 en el resto del país (Comisión Nacional de los Salarios Mínimos, 2021). Mientras el salario promedio de un oficio es de \$6500 y el de un profesional de \$5850 por mes (Salario Medio para Profesiones y Oficios en México, 2021), los artistas perciben, según los testimonios, entre 3 mil y 4 mil pesos mexicanos por mes, siendo que cada obra les lleva un total aproximado de 20 días. Cabe aclarar que dentro del listado no se encuentra la profesión de artista por lo que no hay forma de saber si están o no recibiendo un salario correcto. Recordemos que a la fecha (23/11/2021) la canasta básica de alimentos está valuada en \$1025 pesos mexicanos (Gobierno de la Ciudad de México, 2021) por lo que al artista le restarían entre 2 mil y 3 mil para cubrir gastos de renta, transporte y demás. Asimismo, el Colectivo tiene una sección de transparencia en su página donde se pueden corroborar los gastos destinados, pero solo está registrado el periodo que va del 2018 en adelante, más no los años anteriores.

⁸⁴Se adjunta en el Anexo las cartas emitidas por el Movimiento Arte y Dignidad dirigidas al presidente municipal interino del municipio de San Luis Potosí dando a conocer la situación de los artistas en relación al Colectivo Tomate y las actividades realizadas.

inconvenientes, como por ejemplo cuestiones de seguridad y el uso de los andamiajes⁸⁵, así como también una cláusula de confidencialidad⁸⁶; en relación a esto, la organización asegura que el documento ha ido cambiando según la conveniencia de todos. Para crear un ámbito de consenso laboral sobre todos estos temas, el colectivo incorporó recientemente la iniciativa de llevar a cabo jornadas con los artistas, tanto nacionales como internacionales, para escuchar sus inquietudes, necesidades y mejoras, incluso para asesorarlos sobre contratos, la importancia de tener un book de sus trabajos, como hacerlos, cómo deben cobrar y que responsabilidades tienen, admitiendo, además, que demasiada informalidad respecto a la profesión de los artistas (Maribel Benítez, entrevista personal, 5/03/2021).

Lo dicho por el colectivo contradice algunas de las versiones proporcionadas por los artistas. Tengamos en cuenta que se trata de una organización compuesta por profesionistas cuyas carreras poco tienen que ver con el arte y, con más razón, desconocen la situación y la realidad que viven los mismos. Incluso, los propios artistas les ha llegado a proponer que se instruyan en el área para tener un mayor conocimiento de lo que están realizando, en tanto que todos sus proyectos se basan en la utilización del mural como una herramienta social, murales que ellos no ejecutan.

Pero, ¿Cómo llegamos hasta este punto en el que los artistas no obtienen un reconocimiento digno por su trabajo? ¿Qué factores lo han ido determinando? Considero que es importante comenzar con la imagen que se tiene del artista por parte, no solo de la sociedad, sino también del Estado. La persistencia de la noción romántica del artista como una persona que rechaza toda visión burguesa y mercantilista de las artes (Fischer, 1985; Williams, 2001), sumada al discurso moderno de un ser incomprendido y contestatario, se consolidó en nuestros tiempos contemporáneos como la idea de que el artista vive por amor al arte y lo que hace lo hace por vocación. Pero esta visión ha sido cuestionada, si vemos el campo artístico de hoy vemos que las actividades se han ampliado como consecuencia del desarrollo de nuevas formas de creación de productos artísticos bajo las lógicas del mercado ampliando los límites y configurando el trabajo del artista como un

⁸⁵Aquí es importante mencionar el caso del artista Aníbal Meléndez en ciudad de México quien tuvo un accidente en un andamio que le costó la vida mientras realizaba un mural para el Festival Constructo, específicamente para un programa social de erradicación de la violencia contra las mujeres. El artista lamentablemente no contaba con la seguridad necesaria. Si bien se trata de otro colectivo, es evidente como se repite el incumplimiento de los contratos y las deplorables condiciones en la que trabajan (Movimiento Arte y Dignidad, 2020). Debido a la falta de un seguro social al momento en que ocurrió el accidente hoy en día no hay responsables por el hecho ni se ha llevado a cabo una reparación de daños por quienes lo habían contratado.

⁸⁶La artista Janín García firmó un contrato de confidencialidad que establecía que si decía algo respecto a las vivencias dentro del proyecto podía ser demandada por hasta medio millón de pesos (Víctor Morales, vocero del Movimiento Arte y Dignidad, 28/10/2021).

empleo más dentro del sistema económico (Sánchez Daza, Romero Amado, Reyes Álvarez, 2019). En este sentido, “vivir del arte” implica incorporarse y ajustarse al mundo laboral y a las ofertas que este pueda ofrecer.

El mito del artista, como lo plantea Shiner (2001), es la separación entre artista y artesano, es decir, entre un sujeto social que combinaba al genio y las normas, la innovación, la inspiración, la libertad y el servicio. En este sentido, esta ruptura se da justamente por los cambios en el sistema del arte, en la forma de producir, en la relación con los clientes, todo correspondiente a una visión moderna de la estética⁸⁷. Aquí radica el problema, el hecho de que al artista se lo siga concibiendo según la mirada romántica dentro de un sistema que lo ha incorporado como un trabajador más y que por lo tanto debe percibir un salario con el cual mantenerse. Tengamos en cuenta que ya en 1980 la Organización Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) había establecido ciertas recomendaciones sobre la condición del artista que se vinculaban con su reconocimiento al derecho de gozar de seguridad y seguros sociales; de ser considerados como trabajadores culturales; de mejorar sus condiciones laborales y defender su libertad de creación; de elaborar políticas que incidieran en la formación como en la educación artística y cultural de toda la población (Sánchez Daza, Romero Amado, Reyes Álvarez, 2019).

A todo esto, le sumamos la aplicación de políticas neoliberales a partir de los años '80 que trajeron consigo la flexibilización laboral. Las empresas comenzaron a privilegiar las contrataciones temporales, como hemos mencionado anteriormente, los artistas son convocados a trabajar por el tiempo que dura la elaboración de la obra, y a su vez, son seleccionados según su reputación o prestigio artístico como criterios para ser empleados contribuyendo a la inestabilidad laboral (Menger, 2006); esto provoca que muchos de los artistas deban combinar estos trabajos que se dan de manera intermitente con otros independientes para poder mantenerse. Es así como Menger considera que

la flexibilidad y el empleo temporal son características del trabajo artístico, que están determinadas por: la originalidad y diferenciación de sus productos (obras); por los requerimientos de algunos sectores (cine, juegos) de integrar un número de ocupaciones distintas; por lo impredecible de los gustos del consumidor (público) y

⁸⁷Existen tres momentos de relación entre el arte y el trabajo: 1-el sistema que predominó hasta el siglo XVI, el patronazgo o mecenazgo, en donde la actividad artística está regida por las prácticas y normas artesanales; asimismo, 2- el Renacimiento es considerado el periodo de la reivindicación de la libertad y de la autonomía, así como también de la especialización de las artes, 3- que se concretará con la constitución de un mercado en donde el artista está al servicio de un sistema y no ya de un cliente, donde su producción se va a regir por la oferta y la demanda y su objeto de arte pasa a ser una mercancía (Mendoza, 2011).

la incertidumbre propia del proceso creativo (innovación y versatilidad de los gustos). Considera que la flexibilidad se expresa a través de los contratos basados en el desempeño, la transmisión de información sobre las capacidades de los artistas y la búsqueda de minimización de los costos por parte de las empresas (Sánchez Daza, Romero Amado, Reyes Álvarez, 2019).

En este sentido, las galerías de arte contribuyen de cierta manera a perpetuar esta flexibilización en tanto que se reservan la exclusividad de admitir a ciertos artistas y a otros en base, no a la calidad de sus obras, sino a la popularidad que puedan llegar a tener, los contratan hasta que ven que el interés decae y lo reemplazan por otro (Kloer, entrevista personal, 10/03/2021).

Ahora, el artista estudia y se forma para incorporarse a lo que Horkheimer y Adorno ([1947] 1998) han denominado industria cultural y donde confluyen la cultura, el arte y la diversión convirtiéndose así en un bien de consumo. Hoy en día las universidades tienen un programa académico que prepara a los estudiantes en relación a conocimiento técnicos, pero no para afrontar la realidad laboral con la que se van a encontrar cuando finalicen sus estudios. Si tenemos en cuenta que deben producir según las demandas de la sociedad, además de que la competitividad para obtener un trabajo estable es grande, la visión del artista con la que egresan no los prepara para ello, se les brinda las herramientas pero estas no les aseguran el éxito; incluso el avance de las nuevas tecnologías, por un lado, han creado una falsa expectativa de que cualquiera persona que posea una tableta gráfica puede ser un ilustrador, mientras que por el otro, ha desplazado a muchos profesionales en tanto que existen programas que de manera automática realizan un diseño o logo de manera rápida y a un costo muy bajo (Pepe Gracmor, entrevista personal, 2/03/2021). Si bien la tecnología ha perjudicado el trabajo de los diseñadores gráficos, aún no ha abarcado a todo el campo artístico.

Además, es la propia industria cultural la que determina que es aceptado dentro de las producciones artísticas y que no, en la mayoría de los casos en el que el artista posee una completa libertad de trabajar según sus preferencias y gustos es porque tienen otro trabajo que les permite sostenerse⁸⁸. Entonces, ¿realmente es un artista? Si tenemos en cuenta que esto implica espontaneidad, imaginación creativa y sobre todo libertad; o se trata de un trabajador artístico que debe adaptarse a una sociedad de consumo, volverse repetitivo y esperar que en algún momento alguna empresa o mecenas decida patrocinarlo. Pero esta discusión quedará para otro momento.

⁸⁸ Para profundizar sobre la situación laboral de los artistas en México recomendamos leer el trabajo de Sánchez Daza, Romero Amado, Reyes Álvarez (2019).

Más allá del capital simbólico que les pudieran otorgar a estos la participación en los circuitos de mercado y en las instituciones (Bourdieu, 1980), siempre existió una búsqueda de profesionalización y un anhelo de “vivir del arte” que ha llevado a los artistas a definir varios ámbitos laborales que implicaron no solo su trabajo con el Colectivo Tomate, sino también de manera independiente, ya sea llevando a cabo encargos de particulares o trabajando para otras instituciones como son los casos de Kloer para el estudio Gran OM y de Al Va que es el actual diseñador del Colectivo Tomate y además es el encargado de las campañas de difusión cultural y social de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Frente a las precarias condiciones laborales, la falta de oportunidades y los bajos ingresos salariales, en 2021, se conformó el Sindicato Mexicano de Artistas Urbanos a partir del impulso del Movimiento Arte y Dignidad de San Luis Potosí para exigir el reconocimiento del trabajo artístico y repudiar la explotación laboral que reciben⁸⁹ (Víctor Morales, vocero del Movimiento Arte y Dignidad, entrevista personal, 28/10/2022).

Se han estado como intentando generar proyectos alternos con algunos esfuerzos individuales; más bien ahorita lo que creo yo que es labor de todos los artistas justo crear este gremio y esta comunidad, hacerla más fuerte para poder defendernos de estos monstruos legales; yo por lo que veo de cómo están trabajando hay protección desde el Estado, entonces es como bien difícil con esfuerzos individuales luchar contra estos monstruos; si generáramos una colectividad más palpable pues por lo menos tendrían un contrapeso o por lo menos habría un mejor trato inclusive para las condiciones laborales de los artistas (Víctor Morales, vocero del Movimiento Arte y Dignidad, entrevista personal, 28/10/2021)

En este sentido, es importante recordar que el contexto neoliberal afianzó la alianza entre el Estado y las empresas en detrimento del pacto histórico con los sindicatos reduciendo el poder político de estos y obligándolos a adaptarse a nuevas negociaciones sobre las condiciones laborales. Sucesivos gobiernos priistas a partir de 1982 provocaron crisis dentro de los sindicatos corporativos para imponer nuevas figuras sindicales que

⁸⁹ Asimismo, buscan denunciar la monopolización de determinados proyectos y del concepto de trabajar de manera comunitaria con la realización de murales por parte, no solo del Colectivo Tomate, sino de otras agrupaciones que deciden registrar la autoría de los mismos, negando la posibilidad de que artistas independientes puedan llevarlos a cabo (Víctor Morales, vocero del Movimiento Arte y Dignidad, entrevista personal, 28/10/2022).

tuvieron como respuesta una fuerte resistencia obrera a partir de huelgas⁹⁰. Para finales de los años '90 el sindicalismo mexicano ya no tenía un peso político importante ni una identidad discursiva por alejarse del nacionalismo revolucionario (Leyva Piña y López Matías, 2016). Entonces, si ya los sindicatos establecidos han tenido problemas con el gobierno estatal, que se puede esperar donde no hay organizaciones sindicales o no se generan otras formas de asociación⁹¹.

Ante todo, hay artistas que han sabido esquivar las dificultades del contexto y han logrado conformar sus propias redes laborales mediante encargos particulares y la elaboración de sus propios proyectos artísticos. La importancia de que se hayan organizado en un sindicato para apoyarse mutuamente marca un antes y un después para un grupo que nunca ha tenido una organización sólida. Asimismo, varios de los artistas también tuvieron la posibilidad de insertarse en el circuito del muralismo nacional e internacional para seguir sumando, no solo experiencias, sino también oportunidades laborales: Kloer realizó más de veinticinco exposiciones colectivas, siendo tres de estas individuales; asistió a encuentros muralistas en la Ciudad de México, Michoacán, Cancún, Zacatecas; fue convocado a participar en el Meeting of Styles y en el Festival All City Canvas (2013); y obtuvo una beca para realizar una residencia artística en Francia y una exposición en España (2021); Reiben e Himed han participado de encuentros en España, Bélgica, Estonia y Dinamarca y han obtenido una residencia artística en Italia y Suecia; Delio asistió a festivales en México, Ecuador, España, Portugal e Italia; y Malhechx llevó a cabo proyectos con diversos grupos como El Contenedor y Museos y Ferrocarriles (2015/2016); realizó una exposición para la Fundación Miscelánea en San Andrés Cholula y participó del festival Sanarte en Zaachila, así como de otro en Querétaro.

2.2- ¿Hacia la privatización del arte urbano?

De la misma manera que se ha cuestionado el trato que reciben los artistas también se ha hecho respeto a los resultados obtenidos en estos proyectos de construir una

⁹⁰Algunos ejemplos de huelgas en la década del '80 son: Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1982 y 1983; Sindicato Único de Trabajadores de la Industria Nuclear (SUTIN) en 1983; sector automotriz de Dina en 1983 y Renault en 1984; Sindicato de Telefonistas de la República Mexicana en 1984 y 1985; Sindicato de Trabajadores Mineros, Metalúrgicos y Similares de la República Mexicana (STMMYSRM) en 1985 y Sindicato Mexicano de Electricistas en 1987 (Quiroz, 2004).

⁹¹Recordemos la lucha de la SITBUAP (Sindicato Independiente de Trabajadores No Académicos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) por consolidarse como tal y lograr un contrato colectivo con mejores prestaciones (SITBUAP, 2021)

identidad, revitalizar el tejido social y establecer lazos comunitarios. Al respecto, la subdirectora del IMAC, Ana Marta Hernández del Castillo (entrevista personal, 6/12/2021) comentó que a ella le tocó llevar administrativamente “Ciudad Mural” en el barrio de la Margarita; según su criterio la selección del lugar no fue la correcta, primero porque se trataba de una de las zonas más peligrosas de Puebla y, segundo, porque fue muy difícil lidiar con los vecinos en tanto que el barrio cuenta con cuatro o cinco grupos que se enfrentaban constantemente por el control de lo que se iba a realizar.

Es algo que no me gustó de Tomate fijate, abanderaban el proyecto como de hacer comunidad, perdón, pero ni Maribel ni ninguno de los otros dos se sentaban a echarse su memela con los señores ahí en la Resurrección; llegaban en sus camionetotas con aire acondicionado y ustedes háganse para allá; predicas con el ejemplo [...]. En la margarita fue lo mismo, nos dejaron a nosotros como de “la margarita es de ustedes”, y pues nosotros nos metíamos en cada bronca [...]; mientras sea cobrar, háganlo como puedan. Y hasta la fecha se benefició a uno solo... se me olvidó como se llama, un muralista que se me quedó mucho el nombre porque ellos lo propusieron como que era buenísimo, yo no lo conocía, y de pronto comenzó a pintar todos los murales de todo el mundo, y yo como que sí, pero no fue el único... ¿y los otros veinte tantos?⁹² (Ana Marta Hernández Castillo, 6/12/2021).

El fracaso del proyecto se puede entender perfectamente si se lo compara con el caso de Xanenetla, donde la situación era parecida, pero donde sí se había realizado un trabajo comunitario de 5 años, donde por tantos meses se avocaron a la unión de los habitantes y a la construcción de una ciudadanía dispuesta a apropiarse de su barrio; resulta imposible cambiar la realidad de un espacio en 15 días y solo con la elaboración de murales.

“Mayúscula” del Colectivo Tomate realizado en 2016 forma parte de un proyecto de modernización por parte del gobierno estatal de Rafael Moreno Valle (2011-2017) y que implicó una construcción escenográfica del centro histórico de Puebla en un marco de fusión de la cultura y el arte con el turismo con el fin de embellecer la ciudad y volverla estéticamente atractiva para los habitantes y en específico a los turistas; pero también, forma parte de las políticas culturales impulsadas a nivel nacional en donde se pretendía utilizar el arte como una herramienta de “rehabilitación social” y capaz de generar

⁹²Aquí la subdirectora del IMAC hace referencia al artista AL VA, actual diseñador gráfico del colectivo y encargado en su momento de hacer la selección de quienes iban a participar de los proyectos. Como hemos comentado, este artista, además de trabajar con Tomate, también los hace para la BUAP en el área de difusión cultural y social.

pertenencia y sentido de identidad en zonas marginadas (Primer Informe de Gobierno de Enrique Peña Nieto, sección 3: 331-345). Asimismo, el gran éxito obtenido con el primer proyecto de “Ciudad Mural” en Xanenetla, ha hecho que los sucesivos presidentes municipales de Puebla vieran el trabajo del colectivo como algo positivo y llamativo para la ciudad, lo que determinó la aceptación de sus propuestas y la decisión de destinar parte del presupuesto cultural a ello hasta el día de hoy.

Por otra parte, hay que insertar la aparición del Colectivo Tomate en un contexto neoliberal, ya que el cambio que fue viviendo el grupo responde precisamente a esto se fue transformando en un corporativo cultural que va cooptando a los artistas bajo una nueva modalidad que cuenta, no solo con el Estado como su gestor principal, sino también con empresas privadas que dan su apoyo mientras obtienen su rédito de los acuerdos que establecen con estos. De esta manera, el artista urbano se incorpora a la legalidad abandonando su concepción precisamente urbana para seguir los lineamientos del colectivo y de las instancias gubernamentales; la libre apropiación del espacio público se pierde ante una regulación silenciosa que no solo incluye el accionar de estos grupos, sino también las medidas político jurídicas como son la Ley AntiGrafiti y el Programa de Artistas Urbanos.

Lentamente se va configurando y transformando una nueva idea de “empresa” que busca incorporar a los muralistas a través de contratos y condiciones laborales precarias propias de estas organizaciones. Los intentos de los artistas por ir contra estas formas de control los han llevado a crear el primer Sindicato Mexicano de Artistas Urbanos para denunciar el accionar del Colectivo Tomate y de cualquier grupo que cometa abusos contra los trabajadores artísticos y culturales.

3- Revalorización histórica del arte

Más allá de todo esto, no negamos la posibilidad de generar cambios en los barrios a partir del arte mural. Al contrario, el ejemplo de Xanenetla es una muestra de que sí es posible; sin embargo, para esto es necesario retomar el trabajo comunitario, eliminar los tiempos políticos, establecer un compromiso duradero con los barrios y reforzar la relación gobierno-ciudadanía. Incluso, muchas veces, los propios artistas que participan en estos proyectos son los que hacen funcionar la idea de comunidad desde su propia colectividad ya que conocen compañeros, aprenden técnicas nuevas y socializan con los habitantes de los barrios, precisamente, porque son los que pasan el mayor tiempo conviviendo con ellos.

Resulta menester recordar y reafirmar que el arte no deja de ser una herramienta importante para transformar realidades y que la función que cumplen los artistas es vital para el desarrollo humano. Más allá de las concepciones que se han elaborado e instaurado respecto a ellos, es parte de nuestro deber como ciudadanos revalorizar al arte y al artista para poder erradicar estas perspectivas. Indudablemente el contexto en el que estamos insertos influye en las relaciones artísticas y en la configuración de grupos como Colectivo Tomate que son el resultado de un tiempo y espacio determinado.

Asimismo, el arte sensibiliza⁹³ y las emociones que pudieran llegar a experimentar quienes lo observan están modeladas por las normas sociales y son el resultado de la cultura en la que está inscripto (Nussbaum, 2008; Le Breton, 1999); en este sentido, los murales que aquí nos competen buscan, precisamente, representar ciertos hechos históricos apelando al imaginario colectivo para lograr una conexión sensible con los habitantes de la ciudad y que conviven con diariamente con las obras. Si bien el término “imaginario” ya no es tan utilizado en los diccionarios históricos, si se sigue mencionando en el ámbito artístico para hacer referencia a mitos y símbolos que funcionan como la “mente” social colectiva, como una construcción simbólica, y que permitirían establecer esta relación con la sociedad (Villar Lozano y Amaya Abello, 2010). Sería imposible que las personas de una ciudad logren conectar con un mural con el que no se sientan identificados; pero si la obra contiene representaciones que son familiares para quien las ve es más fácil su aceptación. Un mural sobre la fundación de Puebla según el mito de los ángeles conlleva, no solo una carga identitaria en torno a un relato que explica el surgimiento de la ciudad, sino también un vínculo religioso tratándose de una sociedad mayoritariamente católica.

A partir de esto es que vamos a analizar cada uno de los ocho murales correspondientes al proyecto “Mayúscula”, entendiendo que no son meramente obras, sino que cumplen diversas funciones; no solo como muros políticos que ocultan la falta de políticas gubernamentales (Wendy Brown, 2012); sino que, y como mencionamos en el capítulo uno de esta investigación, son un producto social resultado de los procesos

⁹³Un ejemplo de ello es el relato dado por AL VA en donde cuenta como una mujer al verlo pintando en el espacio público, se acercó y le pidió permiso para hacerle una oración mientras lloraba al ver el mural; al respecto el artista comentó: *...pues ya la señora empezó a rezar y a pedir como a dios de que me bendijera, que bendijera las manos que me habían dado para crear, que me alejara del mal como a ella que un día quiso matar que la detuvo, que un día que se quiso suicidar que también le detuvo la mano; pues para ese entonces yo estaba como medio preocupado porque estaba en una de las zonas más peligrosas de la ciudad, pero a la vez como que quería abrazarla porque empezó a llorar mucho y no se calmaba* (Al Va, entrevista personal, 9/03/2021). Nunca podremos saber efectivamente que fue lo que sintió la mujer al ver la obra, qué fue lo que le provocó el llanto y la necesidad de orar frente a la misma; pero lo que sí sabemos es que el hecho de que el mural estando en el espacio público ha provocado una movilización en las emociones de, al menos, un transeúnte.

históricos y la memoria afectiva de los artistas y la sociedad. Es desde esta perspectiva que hay que entender los murales que aquí vamos a analizar; obras cuyas representaciones sociales, históricas y territoriales son construcciones simbólicas que dan una interpretación de la historia de la ciudad de Puebla.

CAPITULO III

Proyecto “Mayúscula”, historia en los muros poblanos.

El tema del muralismo es bueno porque si genera un orgullo, una identidad, una mejora por lo menos visual de la calle, el reapropiarme de la ciudad, soy ciudadana de Puebla y esta ciudad es mía y me la apropio, hago que las calles sean mías [...] (Mónica Amuchástegui, entrevista personal, 18/05/2022).

En 2016 diversos artistas fueron convocados para participar del proyecto “Mayúscula” llevado a cabo por el Colectivo Tomate en Puebla quedando seleccionados diez de ellos: Delio Rodríguez, Tony Collantez, Ahmyo, Himed&Reiben, Kloer, Uzzy, Mal Hechx, Uve Victoria y Al Va. La elección de estos artistas estuvo determinada por el portafolio artístico y por el hecho de que varios de ellos ya habían participado con el colectivo en otras actividades en Chapultepec y Querétaro; asimismo, se tuvo en cuenta que fueran personas que entendieran la dinámica y las condiciones laborales del grupo en ese momento y con las que fuera fácil trabajar⁹⁴. Es importante mencionar que también participaron voluntariamente un aproximado de diez personas que sirvieron de apoyo a los artistas para pintar (Colectivo Tomate, 2021).

El resultado de esta actividad fueron ocho⁹⁵ murales de importantes dimensiones, de allí su nombre de “Mayúscula”, ubicados en distintas partes del centro histórico de la ciudad y que en su mayoría aún perduran, aunque con un leve deterioro producto del paso del tiempo y de la ausencia de una política de conservación lo que determina que no haya una idea de restauración. La elección de este proyecto por encima de los demás realizados por la agrupación radica, primero, en que se trata únicamente de ocho murales y esto posibilita un análisis más detallado de cada obra; segundo, que están ubicados en el centro histórico de la ciudad, algo complicado de lograr por la política de protección y conservación de las fachadas de los edificios establecida por el INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia); y tercero, porque estos murales tenían la finalidad de recuperar la memoria y representar parte de la historia de Puebla.

Con el objetivo de articular la dimensión social con la individual, se recupera el papel desempeñado por los artistas en la construcción de las representaciones teniendo en

⁹⁴Como se mencionó en el capítulo anterior, el colectivo para este proyecto no contaba con grandes recursos por lo que se les indicó a los artistas que el pago que se les daría sería una cantidad simbólica.

⁹⁵Existía un noveno mural que iba a ser realizado en el Barrio del Artista, pero que no se llevó a cabo debido a las dificultades que las personas de ese espacio presentaron ya que aludían que la obra debía realizar alguien de allí. Ante esta negativa, la artista que había sido asignada por el colectivo para pintar decidió salirse del proyecto (Fabián Valdivia, entrevista personal, 24/03/2022).

cuenta su subjetividad⁹⁶ al momento de seleccionar los temas históricos y así obtener un análisis más completo respecto a su carácter de agente transformador de las estructuras que lo constituyeron, a veces en contra o a favor de las mismas, pero siempre con la intención de influir en el pensamiento colectivo (Sewell, 2006). Los murales que conforman el objeto de este estudio serán entendidos como representaciones que incorporaron y plantearon ciertos contenidos históricos asociados a la configuración de una narrativa histórica colectiva y ecléctica de la ciudad de Puebla atravesada por la violencia y el sincretismo cultural y religioso. Consideramos que esta construcción, consolidada en parte del imaginario local, fue mediada y reelaborada por los artistas en función de sus posicionamientos ideológicos y sus preocupaciones y de la historia relatada por el historiador mexicano Fabián Valdivia Pérez⁹⁷ que fue invitado por el propio Colectivo Tomate para participar del proyecto con el objetivo de que éste tuviera un concepto curatorial, una idea de detrás (Fabián Valdivia, entrevista personal, 24/03/2022).

En este tercer capítulo, se retoma el proyecto “Mayúscula” llevado a cabo por el Colectivo Tomate y se reconstruye la realidad sociohistórica del espacio en que se produjeron e insertaron los murales y las representaciones que sobre él pusieron en circulación, a fin de comprender la relación espacio e imagen propuesta por los artistas. En una primera instancia, se presenta el proyecto, las obras, sus títulos y los artistas que las llevaron a cabo, para luego agruparlas teniendo en cuenta los periodos históricos que abordan, la selección de los temas y su localización. Por último, se realiza el pertinente análisis iconográfico de cada uno de los murales, identificando rasgos generales del lenguaje plástico del artista, a partir del método de Erwin Panofsky (1983) y teniendo en cuenta los conceptos de *representación* y *apropiación* propuestos por Roger Chartier (1994).

1- Murales grandes, murales mayúsculos

En 2016 el Colectivo Tomate llevó a cabo el proyecto “Mayúscula” que conmemoraba y rendía homenaje a la historia de Puebla a partir de la recuperación de la cultura, las tradiciones y creencias de la ciudad. Según la socia fundadora, Maribel

⁹⁶“Entendiendo por subjetividad no solo los modos de percepción, afecto, pensamiento, deseo, temor, etc., que animan a los sujetos actuantes, sino también las formaciones culturales y sociales que moldean, organizan y generan determinadas ‘estructuras de sentimiento’ y que contribuyen a configurar esas subjetividades” (Williams, 1980: 25).

⁹⁷Licenciado en Matemáticas por la Universidad de Puebla, es el actual director del Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla. Fue coordinador de servicios educativos en la Secretaría de Cultura de la ciudad y subsecretario de turismo.

Benítez, el resultado positivo y la confianza ganada con el trabajo realizado en el Barrio de Xanenetla con “Ciudad Mural” les permitió obtener el buen visto por parte del gobierno de la ciudad para poder acceder al centro histórico de Puebla (Maribel Benítez, entrevista personal, 5/03/2021). El proyecto contó con el patrocinio, por un lado, del gestor del centro histórico de ese momento, Sergio Vergara Berdejo, y por el otro, de varias empresas privadas⁹⁸, principalmente Comex, quien brindó las herramientas y la pintura para la realización de un total de ocho murales en el espacio público del centro histórico de Puebla. La selección del lugar donde iban a llevarse a cabo las obras estuvo condicionada por la disponibilidad y por el permiso que pudiera otorgar o no el dueño de la misma⁹⁹. Como las fachadas de los edificios no podían ser intervenidas debido a que se encuentran protegidas por parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el colectivo debió buscar aquellos espacios que estuvieran libres y que no interfirieran con la arquitectura (Maribel Benítez, entrevista personal, 5/03/2021). Esto justifica el hecho de que varios de los murales estén ubicados en zonas donde es muy difícil que el transeúnte se detenga a observarlos: algunos se encuentran a grandes alturas, entre edificios o en estacionamientos privados. En este sentido, si bien todos los murales se encuentran en el centro histórico de la ciudad, tienen distintos grados de visibilidad y accesibilidad, así como también diferentes grados de conservación que condicionan las posibilidades de análisis. [Cuadro 1]

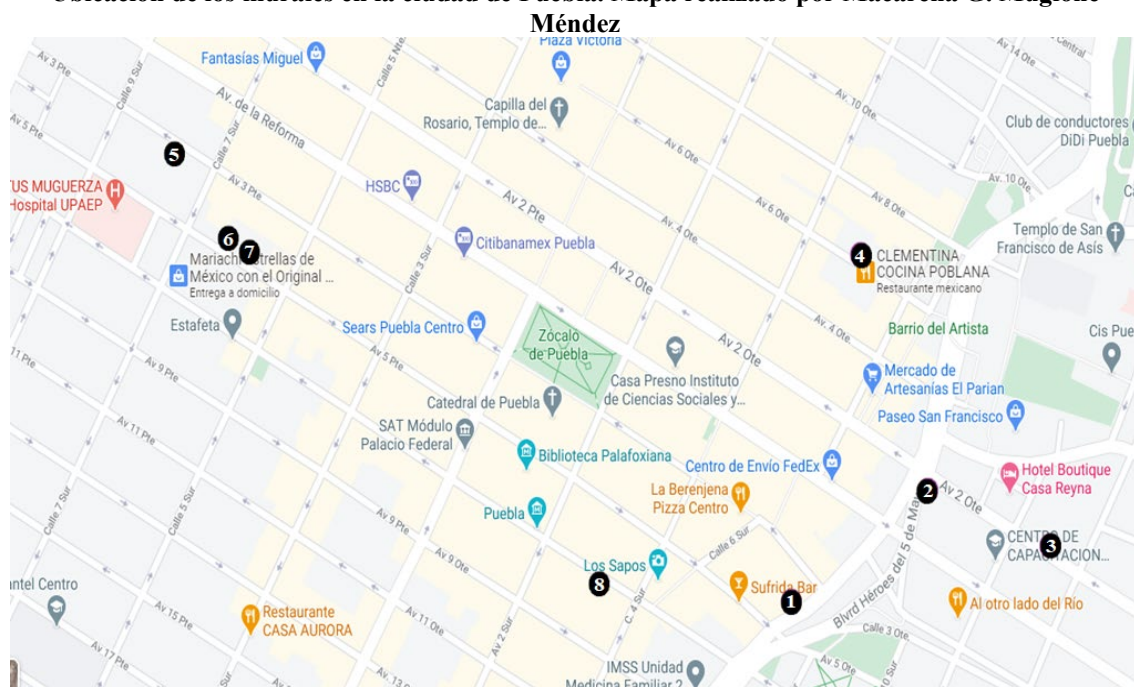
⁹⁸Otras empresas poblanas patrocinadoras fueron: René Nieto Antigüedades, Outlet Puebla Premier, Cerveza Indio, Impakolor, Hotel Colonial de Puebla, All Day Café&Bar, Restaurante La Boquería, Restaurante Restauo, Hostel Posada S.XVII, Hotel Casona de Los Sapos, Dulces La Josefina, Restaurante La Casa del MENDRUGO, Hoteles Mesones Sacristía, Restaurante Mural de los poblanos, Café Amadeus, Restaurante La Nogada, Café Santo Patrono, Hotel Del Portal, entre otros (Colectivo Tomate, 2021). El patrocinio se llevó a cabo a cambio de publicidad para las empresas, mientras que estas aportaron estadía y alimentos a los artistas; desconocemos si hubo, además, algún tipo de remuneración económica.

⁹⁹Solicitar el permiso al dueño del muro resultó todo un desafío ya que algunos pidieron una retribución monetaria a cambio, incluso otros al no quedar conformes con la idea del mural propusieron colocar lonas intercambiables que pudieran sacarse y ponerse con diversos diseños. El problema con estas situaciones era que si la persona no estaba completamente segura al momento de aceptar se corría el riesgo de que luego borrarán los murales; es por esto que se optaba por buscar nuevas opciones. Además, como el proyecto no implicaba la realización de actividades y talleres previos, como en Ciudad Mural donde el Colectivo se daba a conocer y se ganaba la confianza de la comunidad, los vecinos tendieron a dudar de la veracidad y legalidad del proyecto, considerando, en algunos casos, al muralismo como sinónimo de grafiti, algo no deseable o autorizado (Maribel Benítez, entrevista personal, 5/03/2021).

Cuadro 1. Murales del Proyecto Mayúscula en Puebla, 2016.

	Autor	Título	Ubicación	Estado de Conservación	Tipo de propiedad
1	Delio Rodríguez	“Érase una vez un río”	Boulevard 5 de mayo y 5 oriente	Borrado para ser reemplazado por un mural alusivo a la batalla del 5 de mayo	Privada (Expoecoproductores Cuautlicue-Mercado de Productos agrícolas)
2	Tony Collantez y Ahmyo	“Sueño de los ángeles en la ciudad talavera”	Boulevard 5 de mayo y 2 oriente	Poco deteriorado naturalmente	Privada (Playón del estacionamiento Bubas)
3	Himed & Reiben	“Luz y Progreso”	2 oriente 1208	Poco deteriorado naturalmente	Privada
4	Kloer	“El Buen Gigante”	6 oriente 412	Poco deteriorado naturalmente	Privada
5	Uzzy	“El camino del chinaco”	3 poniente 713	Poco deteriorado naturalmente	Privada (Hostel Gente de Más)
6	Malhechx	“Resistir con Amor”	5 poniente 524	Bastante deteriorado naturalmente	Privada (Estacionamiento)
7	Uve Victoria	“Trinidad”	5 poniente 524	Poco deteriorado naturalmente	Privada (Estacionamiento)
8	ALVA	“Nava”	7 oriente 403	Poco deteriorado naturalmente	Privada (Bakery Cafè)

Ubicación de los murales en la ciudad de Puebla. Mapa realizado por Macarena G. Mugione





1-Delio Rodríguez, *Érase una vez un río*, 2016, pintura acrílica mural. Ubicado en la esquina de Boulevard 5 de mayo y 5 oriente. Fotografía obtenida del portafolio del artista.



2-Tony Collantez y Ahmyo, *Sueño de los ángeles en la ciudad talavera*, 2016, pintura acrílica mural. Ubicado en la esquina de Boulevard 5 de mayo y 2 oriente. Fotografía de Macarena G. Mugione Méndez.



3-Himed&Reyben, *Luz y Progreso*, 2016, pintura acrílica mural. Ubicado en la 2 oriente 1208. Fotografía obtenida de la página web del Colectivo Tomate.



4-Kloer, *El Buen Gigante*, 2016, pintura acrílica mural. Ubicado en la 6 oriente 412. Fotografía obtenida de la página web del Colectivo Tomate.



5- UZZY, *El Camino del Chinaco*, 2016, pintura acrílica mural. Ubicado en la 3 poniente 713. Fotografía obtenida de la página web del Colectivo Tomate.



6- MalHechx, *Resistir con Amor*, 2016, pintura acrílica mural. Ubicado en la 5 poniente 524. Fotografía obtenida de la página web del Colectivo Tomate.



7- Uve Victoria, *Trinidad*, 2016, pintura acrílica mural. Ubicado en la 5 poniente 524. Fotografía obtenida de la página web del Colectivo Tomate.



8- AL VA, *Nava*, 2016, pintura acrílica mural. Ubicado en la 7 oriente 403. Fotografía obtenida de la página web del Colectivo Tomate.

Teniendo en cuenta el espacio puede señalarse que todos los murales están ubicados en zona céntrica y en espacios muy transitados, como los que están en el Boulevard 5 de mayo o próximos a este como es el que está sobre una pared del Bakery Café en la 7 oriente 403. La elección de estos circuitos se justifica en la voluntad de garantizar su visibilidad y, en algunos casos, en la pretensión evidente de irrumpir en el espacio vivido y provocar la reflexión de los transeúntes. Contradictoriamente, algunos de los murales están ubicados en ciertos espacios que dificultan su visibilidad como son los que se encuentran en la 6 oriente 412 y en la 3 poniente 713, que están a una altura considerable entre edificios.

Estos recorridos visuales por el espacio público permiten identificar una narrativa histórica vinculada a la ciudad de Puebla. En este sentido, los murales pueden agruparse, atendiendo a sus temáticas y a su localización espacial, en tres periodos: el primero, asociado a la etapa fundacional de la ciudad, en relación, por un lado, a la influencia religiosa y la edificación de iglesias con murales como *Sueño de los ángeles en la ciudad Talavera*, *Luz y Progreso*, *El Buen Gigante*, *El camino del chinaco*, *Resistir con Amor*, *Trinidad* y *Nava*. Algunos de estos murales se encuentran próximos a iglesias como es el caso de *El Buen Gigante* ubicado en la 6 oriente 412 a una cuadra del Templo de San Cristóbal; el de *Luz y Progreso* que se encuentra a la vuelta de la Iglesia de Nuestra Señora de La luz; y con los murales de *Resistir con Amor* y *Trinidad* que están detrás de lo que fue el Templo del Sagrado Corazón de Jesús. Por el otro, se alude a la construcción de la ciudad junto al río San Francisco con obras como *Érase una vez un río* y *Nava*. La primera obra fue realizada sobre el Boulevard 5 de mayo por donde corría el río antes de su entubamiento en 1964, mientras que la segunda se encuentra en las cercanías, 7 oriente 403. El segundo periodo está vinculado al México Independiente con un hecho importante que fue el sitio de 1863 con *El camino del chinaco*, *Resistir con Amor* y *Trinidad*, ubicados, el primero, en la 3 poniente al 700, y los otros dos en la 5 poniente al 500, próximos a donde antiguamente se erigió un fuerte y que fue bombardeado durante en el conflicto. Por último, y como tercer periodo, se alude al porfiriato en *Luz y Progreso*, para referir al conflicto político en torno a la lucha contra la relección. La obra fue realizada en el barrio de la Luz junto a lo que antiguamente fue el teatro denominado “Luz y Progreso” que funcionó como sede del primer club antirreleccionista de la ciudad (Fabián Valdivia, entrevista personal, 24/03/2022).

La elección por parte de los artistas de dedicarse a un arte que implica el uso del espacio público está asociada a una concepción determinada de lo que para ellos es el espacio y al cual consideran como, no solo una forma de acercar el arte aquellos que no

tienen la oportunidad de acceder o desplazarse hacia los museos (Kloer, entrevista personal, 10/03/2021), sino también como una manera de transmitir mensajes (Reyben, entrevista personal, 10/03/2021) y de poder expresarse antes las limitaciones de las instituciones (MalHechx, entrevista personal, 16/03/2021). En relación a esto, haremos mención a dos cuestiones que atraviesan la relación mural y espacio y que tiene que ver, por un lado, con los daños que puede sufrir la obra teniendo en cuenta que fue realizada en la pared de una propiedad privada; y por el otro, con la crítica hacia la obra y la opinión de los transeúntes en tanto que forma parte del espacio público.

Debemos pensar el arte público como un instrumento para producir un espacio que adquiere un carácter político con su temática y a partir del cual se asumen representaciones también políticas y en conflicto. El espacio se define como ideológico y accesible a la sociedad y en interacción constante con ella y las representaciones se nutren a su vez de esta dimensión ideológica, a la que se suma la del artista. Por otra parte, hay que identificarlo como un espacio de visibilidad que pone de relieve que se trata de una zona de exposición, en un doble sentido de exhibición y de riesgo. Una vez que el artista finaliza el mural este deja de pertenecerle para quedar a disposición de la sociedad para ser conservado, valorado, dañado o ignorado. En el caso particular del proyecto “Mayúscula” los artistas no han sufrido ningún tipo de censura porque el contenido de los murales fue supervisado previamente por el jefe del centro histórico y por los integrantes del colectivo. En este sentido, la mayoría de los artistas afirma que para evitar problemas con el gobierno municipal y los habitantes de la ciudad donde están pintando optan por elegir temas que sean aceptados por éstos y que no generen conflictos ni controversias (Artistas, entrevistas personales, 2021).

Entonces, ¿el artista posee libertad y autonomía sobre su obra? Hay una existente contradicción entre un mundo que pregonaba el liberalismo en todas sus formas y una sociedad ha devenido precisamente en lo contrario, que no ha cumplido con los ideales de progreso, de emancipación, de autonomía; sino que se ha forjado en la irracionalidad de un sistema opresor (Horkheimer y Adorno, 1994). En el caso particular del proyecto “Mayúscula” la libertad ha sido restringida; si analizamos el concepto libertad entendemos por esta la posibilidad de elegir, entre uno o más opciones, descartando las demás (Auden, 2019); y esto lo podemos aplicar en relación a dos cuestiones: por un lado, la imposibilidad de elegir entre varias oportunidades laborales determina que los artistas acepten cualquier proposición que les permita mostrar su trabajo y ganar un poco de reconocimiento, ya sea en condiciones laborales precarias y/o por un salario mínimo; mientras que, por el otro, el hecho de que la labor artística este gestionada con la

intervención de las autoridades regula y controla lo que se va a pintar en el espacio público, limitando al autor de la obra a cumplir con ciertos requisitos temáticos y con la prohibición de aludir a temas que resulten incómodos para el gobierno.

Por último, entendemos que la realización de estas obras contó con la aprobación de las autoridades locales y esto repercutió en los medios de comunicación, precisamente en la prensa, como una actividad destacada y positiva para la ciudad; algunos diarios como *La jornada de Oriente*, *Sin embargo (digital)*, *24 horas Puebla*, así como otros artículos de *Sala de Prensa*, *Estilo Mexicano*, han destacado la importancia del proyecto para el beneficio de la ciudad y de sus habitantes; asimismo "...el gerente del Centro Histórico, Sergio Vergara Berdejo, aseguró que este tipo de acciones permiten embellecer la zona, además de aumentar el turismo, así como reforzar la identidad poblana..." (24horaspuebla, 2016).

2- Arte bajo la lupa

Para comprender una obra resulta menester acercarnos al artista, entender su posición ideológica, la concepción del arte y función del artista que poseen, en tanto que la particular apropiación de ciertos elementos y elección de los temas están condicionados por la subjetividad de quien lleva a cabo la obra; conocer su profesión, de dónde provienen, que estudios han realizado. Es menester entender que cada autor llevó a cabo su propia interpretación de los hechos históricos que les fueron narrados, construyó una determinada visión de los mismos. Asimismo, hay que tener en cuenta que, además, los murales son interpretados de diversas formas por quienes recorren diariamente las calles; pero la idea original y la intención principal proviene de quienes lo realizan.

Si bien en algunos casos, provienen de familias dedicadas al arte, esto no funcionó como un condicionante al momento de elegir ese camino. Originarios de Puebla, Querétaro, Ciudad de México e incluso de España, la formación profesional de los artistas es muy diversa, hay quienes estudiaron una carrera específica en relación al arte, ya sea ilustración, diseño gráfico, artes plásticas, comunicación; y hay otros que optaron por no realizar una carrera, sino aprender y formarse por su propia cuenta; en este sentido, el mito del artista autodidacta¹⁰⁰ se vincula más con la curiosidad e interés por parte del artista de aprender sobre un determinado tema. Asimismo, la mayoría de ellos se inició

¹⁰⁰En este sentido, la historia de Giorgio Vasari hace referencia a la existencia de artistas cuya habilidad devenía del hecho de que eran genios innatos y, por lo tanto, no requerían de una formación académica y específica (Vasari, 1550).

en el mundo del grafiti para luego dedicarse a la elaboración de murales, aunque sin dejar de lado ese primer acercamiento¹⁰¹.

La elección de los temas para la realización de las obras estuvo determinada por tres recortes, por un lado, por parte del Colectivo Tomate que invitó a participar al historiador Fabián Valdivia Pérez para que relatar a los participantes del proyecto el discurso teórico e histórico que caracterizaba a cada una de las zonas en donde se encontraban los muros a pintar¹⁰²; la idea principal estuvo ligada a recuperar la memoria poblana, entendiendo a ésta como una reconstrucción selectiva, organizada y localizada a partir de la cual se le da cohesión a una población mediante lazos temporales (Martínez Gutiérrez, 2014); por el otro, por parte de cada artista, en relación a lo que se le había contado cada uno hizo su propia elección teniendo en cuenta las dimensiones del muro, que se les había designado previamente, y sus posicionamientos personales e ideológicos. Por último, y como instancia final, los artistas debieron presentar los bocetos de lo que se iba a realizar al gestor del centro histórico Sergio Vergara para su aprobación, incluso este mismo sugirió a ciertos artistas que agregaran a sus diseños ciertos elementos como, por ejemplo, cruces o la imagen de frailes con la intención de que el resultado final fuera una muestra de que Puebla era una ciudad católica. Respecto a esto, los artistas, en el momento, aceptaron hacer las modificaciones de sus bocetos, pero al parecer, en la práctica, hicieron caso omiso a las sugerencias (Malhechx, entrevista personal, 16/03/2021).

El análisis de cada obra se realizó a partir del método iconográfico¹⁰³ propuesto por Erwin Panofsky (1983) y que consta, primero, de un análisis formal y figurativo de la imagen; segundo, de una recuperación de las ideas y/o conceptos que se manifiestan en temas, alegorías e historias en relación a un contexto histórico y cultural; y por último, se realiza una lectura interpretativa a partir de otras fuentes que constan de las propias entrevistas a los artistas, códigos, leyendas, obras de arte y material bibliográfico de diversos autores. En este sentido, es menester mencionar que en el capítulo dos de esta investigación se hizo la introducción correspondiente al contexto político, social y

¹⁰¹Se recomienda leer las entrevistas que se le realizaron a los artistas que se encuentra en el Anexo de este trabajo para conocer más sobre ellos y su formación artística y profesional.

¹⁰²Cabe señalar que primero se hizo la elección de los espacios a pintar y luego se buscó articularlos mediante un discurso proporcionado por el historiador Fabián Valdivia, quien, además, les dio recomendaciones bibliográficas y audiovisuales en las cuales los artistas se podían apoyar para realizar sus bocetos (Fabián Valdivia, entrevista personal, 24/03/2022).

¹⁰³Existen otros métodos para llevar a cabo el análisis de una obra como el Giro icónico y la semiótica, pero para este trabajo en particular nos pareció pertinente utilizar el método iconográfico.

cultural en que fueron llevados a cabo los murales y que en este apartado se hará el análisis formal y propiamente iconográfico de las obras.

Para poder complejizar el entendimiento de las obras es preciso tener en cuenta algunos conceptos fundamentales como son los de *representación* y *apropiación* de Roger Chartier (1994). Entendemos que las *representaciones* se definen como esquemas intelectuales incorporados en donde se establece una relación entre una imagen presente y un objeto ausente. Estas cobran sentido dentro del grupo que las forja ya que responden a sus intereses; en este caso, las imágenes construidas en los murales están vinculadas a la historia de Puebla: los relatos sobre su fundación; la Intervención francesa de 1862; la religión católica y el antirreleccionismo durante el Porfiriato. Asimismo, también es importante entender las *representaciones* desde la perspectiva de Louis Marín (2009) en tanto presencias de ausencias; la desaparición física de ciertos espacios o elementos permanecen en la memoria de los habitantes de la ciudad y son traídos al presente a partir de su recuperación en las imágenes construidas en los murales: las trincheras utilizadas por los soldados de la ciudad durante el sitio de 1863, el río San Francisco que corría por el actual Boulevard 5 de mayo, el club anti releccionista fundado por los hermanos Serdán en 1909 o las fábricas textiles que dieron prosperidad a la ciudad. Mientras que por *apropiación* (Chartier, 1994) aludimos al proceso mediante el cual las representaciones son recuperadas y resignificadas en nuevos contextos en función de los usos y las condiciones en que se insertan. Esta herramienta permite abordar la recuperación, por parte de los diversos autores de las obras, del lenguaje plástico de otros artistas sin caer en interpretaciones lineales, como la de influencia, que anulan el potencial creativo del polo receptor.

Puede ser pertinente considerar el concepto de *Aura* propuesto por Walter Benjamín (2003) para analizar los murales como una obra irrepetible, con una autenticidad dada por el lugar y el momento en el que fue realizada; pero, abordar nuestros objetos de estudio con un término que fue utilizado para aludir a un arte portable característico del siglo XIX, implicaría un trabajo conceptual mucho más complejo. Si bien, el autor plantea que la obra puede tener un valor único dado por un aura que es irreproducible, en tanto su trayecto espacio-temporal, la posibilidad de que cada transeúnte tome una fotografía del mural con algún dispositivo móvil, conlleva precisamente a una desvalorización del aura. Para esto deberíamos realizar un estudio detallado sobre la reproductibilidad que ha tenido cada una de las obras y determinar así si efectivamente hay una pérdida de la misma. Siendo que se trata de una labor con cierta dificultad, no se abordará en esta investigación, pero si se dejará esta interrogante para futuros análisis.

2.1- *Érase una vez un río* por Delio Rodríguez

La primera de las obras que vamos a analizar es la del artista español Delio Rodríguez, *Érase una vez un río*, ubicado en la esquina de Boulevard 5 de mayo y la 5 oriente. El mural fue realizado en un tiempo aproximado de tres semanas; posee una narrativa gráfica lineal en tanto que cuenta, en forma de historieta, la historia del río San Francisco y la fundación de la ciudad con cierta mezcla mitológica. También contiene influencia de códigos y del cómic, este último reflejado en las figuras y la paleta de colores llamativos (Delio Rodríguez, entrevista personal, 12/03/2021). El mural tiene una perspectiva tridimensional¹⁰⁴ con una composición multifocal¹⁰⁵ y presenta una lectura de izquierda a derecha siguiendo la corriente del río San Francisco¹⁰⁶, desde su nacimiento hasta su desaparición. El título de la obra precisamente hace referencia a esto.

En una primera parte (F.1), podemos observar un volcán del cual descienden dos serpientes, una amarilla y otra azul, que expulsan agua a cada lado de la montaña. En este sentido, es importante recordar que la ciudad de Puebla fue fundada en el valle de Cuetlaxcoapan, que significa “lugar donde cambian de piel las víboras”, de aquí la elección del reptíl. De igual manera, esta imagen alude a lo que se conoce como *altepetl* (alt=agua + tépetl=montaña), palabra náhuatl para referir a un asentamiento humano, una unidad básica de organización sociopolítica prehispánica (Poblete, 2014) que solía estar al pie de la



F.1-Delio Rodríguez, *Érase una vez un río*, 2016, detalle.



F.2-Delio Rodríguez, *Érase una vez un río*, 2016, detalle.

¹⁰⁴En este sentido, se entiende por perspectiva tridimensional a las pinturas que poseen tres dimensiones: ancho, altura y profundidad dada por la forma en la que el artista dibuja los elementos sobre el muro.

¹⁰⁵Cuando hablamos de la composición de una pintura nos referimos a la manera en la que están acomodados los diversos elementos de la misma de tal manera que dan una coherencia a la imagen. Una de las formas de definir la composición es a partir del centro de interés: si se trata de una obra unifocal la mirada se posará sobre una única figura, pero si es multifocal, la distribución de los elementos llevará al espectador a observar hacia distintas partes de la pintura.

¹⁰⁶Es preciso aclarar que la lectura de izquierda a derecha de la corriente del río es una convención occidental.

montaña para aprovechaban el agua de lluvia; es por eso que se observar una montaña de la cual desciende agua (Fabián Valdivia, entrevista personal, 24/03/2022) a partir de dos canales representados por serpientes: una amarilla, pintada de ese color por el azufre que contenía el volcán, agua que era utilizada para las cosechas representadas en un primer plano como pequeñas bolsas de colores¹⁰⁷; y la otra, azul, agua limpia que servía para el consumo y desde la cual nace la ciudad (Delio Rodríguez, entrevista personal, 12/03/2021).

Hacia la derecha, se puede ver a una mujer con una vestimenta particular sentada sobre el río de agua azul (F.2); en la parte superior derecha se encuentra un colibrí, mientras que en la parte inferior se hayan varias personas representadas en una escala pequeña en relación a la figura principal. De esta manera, el río San Francisco se mitifica como parte de una deidad mayor que habitó la tierra antes que los humanos, a través de la figura de Chalchiuhtlicue¹⁰⁸, mujer de Tlaloc, diosa del agua, sentada en un *icpalli*, un trono tejido donde se sientan los gobernantes (Fabián Valdivia, entrevista personal, 24/03/2022), con una mirada decepcionada por el futuro del río y por el advenimiento de la civilización que va a acabar con él; aquí el colibrí juega el papel de un mensajero que le predice lo que va a suceder (Delio Rodríguez, entrevista personal, 12/03/2021). La representación de la diosa construida por el artista encuentra su tradición en las imágenes obtenidas de diversos manuscritos de México, incluyendo las páginas 11 y 65 del Códice Borgia (precolombino) (F.4), en la página 5 del Códice Borbónico del siglo XVI (F.3) y en la página 17 del Códice Ríos (EcuRed, 2021): ilustrada sentada en un trono con sus atributos de diosa y con el agua surgiendo de su falda. El diseño del agua realizada por el artista no fue fortuito, tiene pequeños elementos circulares y ovalados sobre la misma, los primeros son chalchihuites, piedras preciosas o joya de jade (Tisoc, 2012), y los segundos son conchas, ambos representan y aluden pictográficamente al agua dulce (Fabián Valdivia, entrevista personal, 24/03/2022).

¹⁰⁷Según Fabián Valdivia, le mencionó al artista la zona de Ozolco caracterizada por una excelente siembra de maíz, zona de donde se extraen los ingredientes para el chile en nogada, platillo típico de la ciudad de Puebla (Fabián Valdivia, entrevista personal, 24/03/2022).

¹⁰⁸Su nombre significa “La falda de jade” aludiendo a la corriente de agua limpia, pura y cristalina. Existe la leyenda del diluvio que cuenta que Tezcatlipoca se burló de la bondad de Chalchiuhtlicue diciéndole que fingía su amor por el pueblo, esta acusación la hirió y provocó el llano imparable de la diosa del agua por 52 años. Cuentan que sus lágrimas ahogaron al mundo y los habitantes de la cuarta edad tuvieron que convertirse en peces para sobrevivir; el diluvio fue tan intenso que los cielos se derrumbaron y Tezcatlipoca y Quetzalcóatl tuvieron que convertirse en árboles para sostenerlos hasta que la lluvia cesó (Ferrando Castro, 2021).



F.3-Códice Borbónico (S.XVI), p.5.



F.4- Códice Borgia (precolombino). Imagen obtenida de The Picture Art Collection/ Alamy Stock Photo.

Continuando con la lectura del mural, podemos observar la presencia de dos puentes, uno ubicado junto a la diosa y el otro cerca de los edificios al final del mural, separados entre sí por una fábrica. Al no existir un asentamiento previo en la zona, se necesitó trasladar a los indígenas que fungirían como mano de obra para la edificación de la misma, como consecuencia fueron apareciendo barrios del otro lado del río destinados a esta población. En este sentido, para lograr la conexión entre ambas partes, la ciudad española y los barrios indígenas, se construyeron nueve puentes de los cuales solo dos están representados en la obra: el de Ovando y el de Bubas, el primero ubicado en la esquina de la 2 oriente y el Boulevard 5 de mayo y el segundo entre esta y la calle 3 oriente 801; asimismo, el puente simboliza la unión y el intercambio de cultura y conocimiento entre los indígenas y los colonizadores (Delio Rodríguez, entrevista personal, 12/03/2021). También es menester mencionar que la ciudad de Puebla por su localización estratégica como punto comercial entre el puerto de Veracruz y la Ciudad de México, por la presencia del agua capaz de aportar energía hidráulica, y a su vez, por su proximidad a sitios proveedores de materias primas, comenzó a adquirir importancia como centro productivo a mediados del siglo XIX con la aparición de las primeras fábricas textiles en el país (Ibáñez González, 2012). Asimismo, el río adquirió importancia antes, en la época virreinal, para la producción de trigo y para los talleres de tejido que precedieron, precisamente, a las fábricas.



F.5-Delio Rodríguez, *Érase una vez un río*, 2016,

En el mural se ve representada la primera fábrica textil motorizada del continente, La Constancia¹⁰⁹, que recibe el agua azul proveniente del volcán para luego ser transformada en un telar por una tejedora mestiza, en cuyo costado se encuentran varios carretes y ovillos (F.5). Un detalle a mencionar es que el tipo de tejido representado, por sus colores y por su trama, hace alusión a los sarapes, una

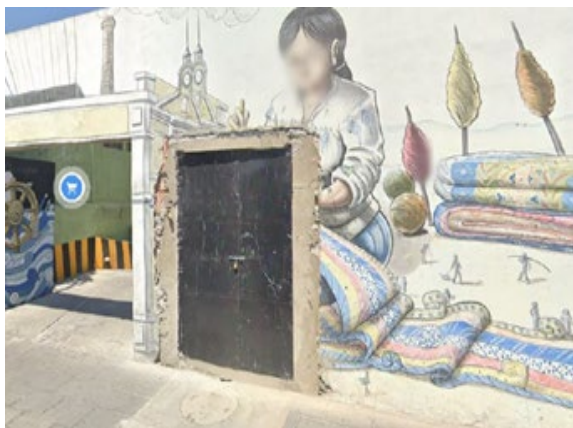
prenda de vestir para cubrir el torso utilizada por la gente del campo. El tejido continúa su curso hasta llegar al final del recorrido que es la ciudad nacida y crecida gracias a esa producción; se muestra a una Puebla poscolonial (Delio Rodríguez, entrevista personal, 12/03/2021) en donde aparecen diversos edificios representativos de Puebla caracterizados por su estilo arquitectónico, pudiéndose identificar el Palacio Municipal, la Catedral de Puebla, la Casa del Alfeñique, la Casa de los Muñecos, el ex-convento San Francisco, el Teatro Principal, el Palacio Federal y la Casa del Deán. Al fondo de este paisaje se observa la Gran Pirámide de Cholula dedicada a Tláloc que consta de diferentes construcciones superpuestas en diferentes etapas y realizadas a partir del aprovechamiento de la elevación natural del terreno; en la parte superior se observa la iglesia edificada por los españoles en honor a Nuestra Señora de los Remedios (INAH, 2022) (F.6).

¹⁰⁹Un industrial veracruzano compró en 1831 la hacienda y molino de Santo Domingo para establecer La Constancia, la primera fábrica textil de Puebla y del centro del país fundada en 1835 (Rosas Salas, 2012). Cabe aclarar que este edificio no se encuentra precisamente en la zona donde se pintó el mural, sino que está ubicado por la Av. Obreros Independientes, S/N, Col. Luz Obrera. Actualmente funciona como un complejo museístico.



F.6-Delio Rodríguez, *Érase una vez un río*, 2016, detalle.

El río San Francisco ya no existe, entubado entre 1964 y 1967 termina por convertirse en un desagüe que se vierte en una alcantarilla como muestra el final del mural. El entubamiento del río se llevó a cabo como parte de un proceso de urbanización, en donde el gobierno local alegó dicho accionar justificándose en la protección de la traza urbana establecida por cuestiones de salubridad y vialidad, omitiendo el cuidado y la preservación del sistema hidrológico de la ciudad, sin considerar ninguna opción que implicase la regeneración del río. Para llevar a cabo la obra se expropiaron por causa de utilidad pública 187 inmuebles aledaños al río (Cortés Hernández, 2018); los barrios históricos fueron los primeros afectados, así como sus habitantes que debieron abandonar sus hogares como consecuencia del desplazamiento. Es importante recordar que para el año 1997 se lleva a cabo nuevamente una expropiación de las viviendas de la zona como consecuencia del proyecto del “Paseo del Río San Francisco” (Cabrera Montiel, 2014). En este sentido, la crítica a la desaparición del río San Francisco surge en un contexto caracterizado por una crisis ambiental/ecológica y la aplicación de políticas neoliberales que han determinado el desplazamiento de la población que vivía cerca del río como consecuencia de una reconfiguración de la urbanización facilitada por un Estado vinculado a los intereses inmobiliarios y la inversión financiera público-privada (Olivera y Salinas, 2018).



F.7- Delio Rodríguez, *Érase una vez un río*, 2021, detalle. Obtenido de Google Maps.

El mural es la representación de dos ausencias, el río y las fábricas textiles, cuya desaparición, total respecto al primero y parcial en el segundo porque aún persisten las edificaciones¹¹⁰, no ha evitado que se borre su presencia y que esta permanezca en la memoria de los habitantes de la ciudad. Asimismo, el autor busca demostrar con el mural la ironía de desaparecer el río que dio vida a la ciudad

invitando a tomar conciencia sobre la importancia del agua para la vida en la actualidad (Delio Rodríguez, entrevista personal, 12/03/2021).

En este caso particular, la obra fue dañada con la construcción de una puerta por parte del dueño de la propiedad, más allá del desgaste que ha sufrido por el paso del tiempo (F.7); el artista ha aclarado que no es la primera vez que algo así le sucede pero que nunca le ha tocado sufrir alguna censura

censura como tal de que me censuren muros y me los borren no tanto porque tampoco me gusta que me vayan a censurar, no ando buscando ese problema, y uno realmente cuando pinto en la calle soy consciente para lo que pinto y qué pinto, pasa que a veces sí que tienes un mensaje un poquito más mínimo controvertido [...] puede sentar un poco regular a la gente (Delio Rodríguez, entrevista personal, 12/03/2021).

Actualmente, el mural ha sido completamente borrado para llevar a cabo uno nuevo por parte del colectivo Casa Real de Artistas Mexicanos en conmemoración al 160° aniversario de la batalla del 5 de mayo de 1862 en Puebla (F.8). Se trata de una obra elaborada con técnica mixta de pintura acrílica y aerosol¹¹¹, que, a partir de un cubismo ilustrativo, alude a la victoria cívico-militar representada a través de la figura de los héroes de la patria liderados por el general Zaragoza y de un águila sobre un nopal, símbolo de la nación mexicana (Canal13dePuebla, 2022). A diferencia de *Érase una vez un río*, no tiene mucha complejidad y detalles, los dibujos son simples y, si bien se ve desde una distancia considerada, la obra se termina por convertir en un objeto de publicidad que

¹¹⁰En este sentido, es interesante señalar que no existe un esfuerzo por parte del gobierno local de llevar a cabo una recuperación histórica del espacio fabril en la zona fundacional de Puebla.

¹¹¹El propósito de la técnica mixta es generar un efecto 3D que luego se podrá apreciar con una app de descarga gratuita desde donde será posible observarla con realidad aumentada, siendo esta, una innovación cultural en la ciudad (Set Noticias, 2022).

busca llamar la atención de los transeúntes, no con una elaborada composición, sino con los colores y relieves que conforman la bandera mexicana.



F.8- Nuevo mural, 2022. Fotografía de Macarena G. Mugione Méndez.

2.2- Sueño de los ángeles en la ciudad talavera de Tony Collantez y Ahmyo

El mural *Sueño de los ángeles en la ciudad talavera* es la segunda obra realizada para el proyecto *Mayúscula* y se encuentra en un estacionamiento en la esquina de boulevard 5 de mayo y 2 oriente. La obra muestra a un ángel con un hilo dorado en sus manos con un fondo donde se ve el plano de la ciudad de Puebla acompañando por ciertos elementos de talavera. Está elaborado en una perspectiva tridimensional unifocal que lleva toda nuestra atención al ángel que fue pintado en colores llamativos sobre un fondo azul y blanco. Como menciona el título de la obra, los artistas Tony Collantez y Ahmyo buscaron contar la leyenda de los ángeles que indicaron el lugar donde se emplazaría Puebla inspirándose en el escudo de armas de la ciudad y la talavera.

Según la leyenda popular sobre la fundación de Puebla, el obispo Julián Garcés soñó que los ángeles lo llevaban hasta un lugar de tierra fértil, agua abundante y clima saludable, zona donde se erigiría la Puebla de los Ángeles, nombre que obtiene de este relato (Hirschberg, 1978). Si bien este nombre quedó asentado a partir de una cédula emitida por la reina Isabel, el 11 de septiembre de 1862, por decreto del presidente Benito Juárez, fue reemplazado por el de Heroica Puebla de Zaragoza en honor al general Ignacio Zaragoza y su accionar triunfal durante la batalla del 5 de mayo de ese mismo año frente a los franceses. Este cambio suscitó controversias acercándonos al siglo XXI, cuando se intentó cambiar nuevamente el nombre a Puebla de los Ángeles¹¹² (La redacción, 2002).

¹¹²En el 2002, el entonces alcalde de Puebla, Luis del Sagrado Corazón Paredes Moctezuma perteneciente al Partido Acción Nacional, convocó a una consulta popular para realizar el cambio de nombre de la ciudad, acción que resultó en fuertes críticas. Pese a esto, avanzó con su propuesta mandando a rotular las patrullas de Seguridad Pública y varias bardas con la leyenda de “Puebla de los Ángeles” (La redacción, 2002).



F.9- Tony Collantez y Ahmyo, *Sueño de los ángeles en la ciudad talavera*, 2016, detalle.



F.10- San Miguel de Arcángel. Imagen de Lasantabiblia.com



F.11- Jesús Helguera, *Caballero Águila*, 2022. Fotografía obtenida de CalendariosLandín.



F.12- Jesús Helguera, *Cuauhtémoc*, 2022. Fotografía obtenida de CalendariosLandín.

El personaje principal de este relato es el ángel y es, precisamente, la figura que se puede observar en primer plano con alas doradas, vestimenta colorida y un sol detrás de su cabeza como una gran aureola (F.9). Inevitablemente, no podemos dejar de notar los rasgos faciales que posee este ángel, rostro de tez morena con cabellos rubios, lo que nos hace pensar que se trata de un mestizo. La posición en la que se encuentra y la vestimenta que posee nos remite a la combinación, por un lado, de la figura de San Miguel Arcángel (F.10), y por el otro, a dos cuadros de Jesús Helguera, “Guerrero Águila” (F.11) y “Cuauhtémoc” (F.12). En este sentido, entendemos esta imagen como un sincretismo entre un santo católico y un guerrero prehispánico y en donde se combinan ciertos elementos que complejizan la obra y le dan un significado que va más allá de lo que a simple vista observamos. Por un lado, San Miguel de Arcángel es el santo patrono de Puebla, a quien se le encomendó la misma desde su fundación; se lo puede encontrar en

varios espacios del patrimonio de la ciudad como la catedral, la arcada de Santo Domingo, la fuente del zócalo y en otros edificios. Por el otro, Cuauhtémoc fue el último Tlatoani de Tenochtitlan, joven guerrero que se enfrentó a Hernán Cortés y su ejército (Vela, 2011). Esto es un ejemplo de sincretismo iconográfico, una forma de demostrar el proceso de aculturación de vencedores sobre los vencidos (Alfaro y Arévalo, 2005).

Comenzando por las alas, vemos que hay una similitud con respecto a las de un águila real; este animal es un símbolo religioso fundamental para el náhuatl en su concepción del universo, representa el carácter guerrero de los hombres, su fuerza, su agresividad y valentía. Asimismo, en la historia mexicana el águila es un símbolo del pueblo que refiere al poderío y el dominio sobre los otros a través de la guerra y el afán de ocupar el lugar central del cosmos (De la Garza, 2001). A esto le sumamos la vestimenta. La túnica roja nos remite a la capa de San Miguel de Arcángel, pero la capa verde anudada refiere a la utilizada por Cuauhtémoc en el cuadro de Helguera.



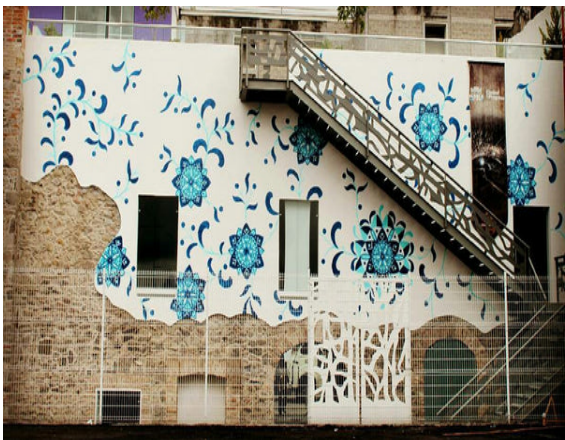
F.13- Escudo de armas de la ciudad de Puebla.
Imagen obtenida de Mediateca INAH.

La inspiración para la utilización de los ángeles se encuentra, no solo en la leyenda de la fundación de la ciudad, sino también en el escudo de armas de la ciudad poblana enmarcado con una leyenda en latín que dice “Dios mandó a sus ángeles para que te custodiasen en todos sus caminos” (F.13) (Milenio Digital, 2019). Asimismo, la figura del ángel es una constante en muchos de los edificios que se encuentran en la ciudad de Puebla, siendo la catedral el más destacado,

construida en 1575 y consagrada en 1649, posee cincuenta y ocho ángeles a su alrededor en señal de custodia (El Heraldo, 2021). Incluso, este edificio también posee una tradición popular vinculada a lo divino, en tanto, que la campana mayor fue mandada a hacerse de gran tamaño para que toda la población de los alrededores pudieran oírla; pero justamente por sus dimensiones se dificultaba elevarla hasta la cima de la catedral. Cuenta la leyenda que una noche, mientras el vigilante del lugar dormía, los ángeles que protegían la ciudad la subieron, de allí que la campana se llame “Campana María” en honor a la virgen (Única, 2020).



F.14- Tony Collantez y Ahmyo, *Sueño de los ángeles en la ciudad talavera*, 2016, detalle.



F.15- Tony Collantez y Ahmyo, *Sueño de los ángeles en la ciudad talavera*, 2016, detalle.

El ángel es un elemento representativo de Puebla asociado principalmente su fundación y a la idea de progreso. En relación a esto, es importante mencionar que la ubicación del mural no es fortuita, sino que se encuentra localizado en lo que es la zona fundacional de la ciudad, sobre el boulevard 5 de mayo, antiguamente el río San Francisco. Por otra parte, del lado izquierdo del mural y en un tamaño muchísimo menor se encuentra otro, más parecido a un cupido, y que se conecta con el ángel principal mediante un hilo dorado que se despliega sobre lo que sería el plano de la ciudad. Esto encuentra su explicación nuevamente en la leyenda de la fundación de la ciudad ya que ésta fue trazada por los ángeles con hilos de oro (F.14).

Por último, cabe resaltar el uso del diseño de talavera en color azul que acompaña a todo el mural (F.15). La talavera¹¹³ es una cerámica elaborada en barro recubierta con vidriado estannífero, decorado con colores metálicos y trabajado manualmente; es un arte práctico, en tanto que su belleza radica en su utilidad, y posee un prestigio reconocido a nivel nacional e internacional. Esta pieza artesanal poblana es la síntesis de la historia de la cerámica española y la influencia de diferentes cerámicas elaboradas en la antigua China, Arabia y en el México prehispánico¹¹⁴ (Capasso Gamboa, 2004).

¹¹³Se tiene referencia de sus inicios en 1484 con el nombre de Talavera de la Reina en España central como una descendencia de la cerámica hispano-morisca: un vidriado color blanco pintado de azul, verde esmeralda, amarillo y naranja. Recién un siglo después de comenzar a producirse recibió el patrocinio real y fue comercializada en toda España y luego en México, donde en Puebla de los Ángeles se hizo instalar a un grupo de alfareros para que realizaran esta locería. Las piezas que más se destacaron fueron vasijas, jarros de dos asas, cántaros, barriles, cisternas. Para el siglo XVII se desarrolló un estilo monocromo azul y blanco (Capasso Gamboa, 2004).

¹¹⁴Para saber más sobre la cerámica Talavera se recomienda leer la tesis de licenciatura de Capasso Gamboa Enrica Simona (2004), “Aplicación de los elementos y conceptos básicos del diseño gráfico en la Talavera”, Departamento de Diseño Gráfico, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla.

2.3- Luz y progreso de Himed y Reyben

La próxima obra corresponde a Himed y Reyben y se denomina *Luz y Progreso*. Se encuentra ubicada en la 2 oriente 1208 sobre la pared de una propiedad privada del sindicato de la “Unión Obrera de Oficios Varios del Estado de Puebla” en el barrio de La Luz. Al momento de iniciar el mural los dos artistas decidieron primero ver el espacio donde se iba a realizar para, a partir de allí, generar la idea de la obra, el boceto. El historiador que participó en el proyecto les comentó que precisamente en ese lugar antes estaba el teatro denominado “Luz y Progreso” donde se reunían los integrantes del primer club antireleccionista de la ciudad (Fabián Valdivia, entrevista personal, 24/03/2022). A partir de esto, los artistas investigaron más sobre la historia y lo que había sucedido para así elaborar el mural; en este sentido, el hecho elegido para representar fue precisamente la lucha por la democracia y el antirreleccionismo de los hermanos Serdán durante el gobierno de Porfirio Díaz (Reyben, entrevista personal, 10/03/2021).

Es una obra de perspectiva tridimensional con una composición unifocal que lleva la mirada al brazo central que lleva un sobre en la mano. El mural fue realizado en diez días con pintura acrílica aguada, como veladura, y estenciles, una plantilla de gran tamaño de aproximadamente de cuatro a cinco metros de ancho por tres metros de alto; la decisión de usar esta técnica se debió a que la pared era muy grande, pero a su vez esto trajo otras complicaciones en tanto que, primero, colocaron una torre de andamios de unos siete u ocho metros y era difícil ir posicionando los estenciles para poder pintar por lo que debieron amarrarlos en los extremos para así colgarlos; segundo, la tierra del terreno donde se emplazaron los andamios era muy arenosa y estos se hundían conforme le iban agregando peso (Reyben, entrevista personal, 10/03/2021). Teniendo en cuenta todo esto, el resultado fue una obra donde se observa un brazo central con los colores de la bandera mexicana sosteniendo un sobre amarillo, iluminado, mientras dos brazos más lo jalen tanto del lado izquierdo como del derecho; asimismo, todo el muro posee agujeros negros que serían como balazos.

Comenzando por la imagen central, el brazo representa a la república mexicana con una manga de colores verde, blanco y rojo como la bandera; está sosteniendo un sobre dorado que es el voto, en alusión al sufragio y la democracia (F.16). Incluso en la parte inferior se puede observar que tiene un estampado de piel de jaguar, un animal muy representativo de la cultura prehispánica mexicana como es en el caso de los mayas considerado como un símbolo corporal del conocimiento, ánima de la reproducción de la estirpe política, del poder de la conciencia y de la sabiduría (Aviña Cerecer, 2006) (F.17).



F.16- Tony Collantez y Ahmyo, *Luz y Progreso*, 2016, detalle.



F.17- Tony Collantez y Ahmyo, *Luz y Progreso*, detalle. Fotografía obtenida de la página web del Colectivo Tomate.



F.18- Casa de los hermanos Serdán. 6 poniente, casa No. 4, antigua calle de la Portería de Santa Clara, Puebla. Fotografía: Gerardo del Sagrado Corazón Palacios Sainz.



F.19- Tony Collantez y Ahmyo, *Luz y Progreso*, 2016, detalle.

En este sentido, debemos recordar que el Estado mexicano poseía un fuerte control por parte del gobierno de Porfirio Díaz que había durado más de treinta años (1876-1880/1884-1911); esta perpetuación en el poder determinó el surgimiento de grupos revolucionarios y de clubes antirreleccionistas en el estado de Puebla a partir de 1909 con la circulación del libro de Madero “La sucesión presidencial en 1910”. Entre estos se encontraban los hermanos Serdán y su club “Luz y Progreso”, quienes sufrieron las consecuencias de su oposición cuando su casa, número 4 de la calle Santa Clara, hoy 6 oriente 206, fue baleada, dando inicio a la Revolución Mexicana que llevaría a Francisco I. Madero a la presidencia en 1911 (La France, 1987). Aludiendo a este evento violento es que el mural lleva varios agujeros negros que serían los impactos de balas que recibió el inmueble (F.18).

Es así como tenemos, del lado izquierdo, otro brazo que estira la manga de la mano principal haciendo referencia al gobierno, a las elites y a todos aquellos a favor de la reelección de Porfirio Díaz¹¹⁵, de la perpetuación del mismo en el poder; mientras que, del extremo derecho, una mano agarra la muñeca que tiene el voto y que representaría el brazo de Aquiles Serdán y a quienes lucharon a favor de la antirrelección, la defensa del sufragio y de la república mexicana (F.19) (Reyben, entrevista personal, 10/03/2021).

Existe otro dato que es sumamente importante y es que la imagen de la mano agarrando a la otra por la muñeca hace referencia a la representación de la virgen de la luz salvando almas del infierno (F.20). La idea fue incorporada luego de que los artistas, por recomendación del historiador, fueron a la iglesia de Nuestra Señora de La Luz (Avenida 2 oriente 1401) a observar la escena y allí decidieron, teniendo en cuenta que el muro se encontraba muy cerca del Templo, que harían alusión a la virgen, no solo retomando la imagen de las manos, sino también iluminando el sobre



F.20- Representación de Nuestra Señora de La Luz, Barrio de La Luz, Puebla. Fotografía obtenida de la mediateca INAH.

que refiera al voto (Reiben, entrevista personal, 10/03/2021). Existe, así, una retórica del rescate, de la salvación por la posición en la que se agarra la mano que hace referencia a la forma en la que se debe tomar a alguien cuando se lo auxilia.

Para finalizar, si tenemos en cuenta el título de la obra, Luz y Progreso, entendemos que el mural fue realizado a partir de dos cuestiones fundamentales y que han sido elegidas teniendo en consideración el espacio donde se iba a pintar la obra: por un lado, el club antirreleccionista, que si bien no está tan cerca, el hecho de que el historiador del proyecto les haya mencionado ese dato histórico hizo que los artistas optaran por utilizarlo; y por el otro, el Templo religioso que alude a la virgen de La Luz, en tanto que el mural está ubicado en el barrio de La Luz.

¹¹⁵El historiador Valdivia les aconsejó a los artistas que prestaran atención al tipo de botonadura que llevaba Porfirio Díaz en las mangas de sus trajes para poder diferenciarlo del resto de las manos (Fabián Valdivia, entrevista personal, 24/03/2022).

2.4- *El buen gigante* de Kloer

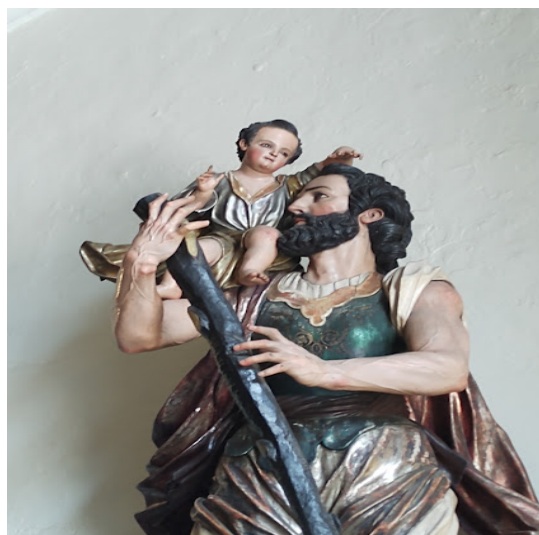
El cuarto mural de este proyecto se denomina *El Buen Gigante*, está localizado en la 6 oriente 412 sobre una propiedad privada y corresponde al artista Kloer. Fue pintado con rodillo, pintura acrílica y algunas partes, pero muy pequeñas, con aerosol, en una perspectiva tridimensional con una composición unifocal; tiene un diseño como si fuera un *sticker* gigante, pintado en colores llamativos influencia del *pop art*. El artista define su estética como visual, una fusión entre oriental y prehispánica y la obra realizada es en gran parte el resultado de esto y de su interés por las leyendas mexicanas. Fue el primer trabajo en grandes dimensiones y, dada la altura en la que debió trabajar, el artista se limitó a realizar un diseño no tan elaborado (F.21). Recibió una suma de cuatro mil pesos mexicanos y fue pintado en una semana junto con la colaboración de tres artistas más, Emmanuel, Ahmyo y Viinc (Kloer, entrevista personal, 10/03/2021).

Para analizar el mural hay que tener en cuenta su proximidad a la Iglesia de San Cristóbal, también conocida como Iglesia de

la Inmaculada Concepción (4 norte, entre la 6 y la 8 oriente); este inmueble fue mandado a ser construido cuando se fundó, en 1604, el Hospital de Niños Expósitos de San Cristóbal en 1604¹¹⁶ (*Guía del Patrimonio Religioso*, 2015). En este sentido, el mural representa la leyenda de San Cristóbal ya que fue ejecutado cerca de la iglesia dedicada



F.21- Kloer, *El buen gigante*, 2016, pintura acrílica mural. Fotografía obtenida de la página web del Colectivo Tomate.



F.22- San Cristóbal, Templo de San Cristóbal, esquina 4 norte y 6 oriente. Fotografía de Macarena G. Mugione Méndez.

¹¹⁶Se dice que el motivo de la creación del orfanato se debe a que una vez el licenciado Cristóbal de Rivera, cura, vicario y juez eclesiástico de Tlacotepec, vio a unos perros comer del cuerpo de un niño que había sido abandonado en la calle; a partir de ello, el clérigo decidió fundar el hospicio y bautizarlo con el nombre de su santo. Desde entonces el lugar se convirtió en un albergue de niños abandonados por sus padres o por terceras personas (*Guía del Patrimonio Religioso*, 2015).

a este santo (esquina 4 sur y 6 oriente) considerado el santo de los viajeros. Según cuenta el relato, él era un gigante que ayudaba a los viajeros a cruzar el río; una vez ayudó a un niño a hacerlo y lo colocó en sus hombros, pero mientras avanzaba comenzó a notar que el niño pesaba cada vez más, se lo hizo saber y este respondió “Yo soy el niño Dios y voy cargando todos los pecados del mundo”. Además, “Cristóbal” significa “portador de Cristo” (Real, 2020). En este sentido, el artista buscó que la imagen se viera como un gigante caminando entre los edificios de la ciudad. Otro dato interesante es que, a la 8 oriente, entre la 2 y 4 norte, se le conoce como la calle de los mesones, por allí ingresaban y salían las carretas que venían desde Veracruz y cruzaban por el río San Francisco, es por esto que no es de extrañar que haya habido un culto a San Cristóbal en esa zona, paso obligado de los viajes, siendo éste el santo protector de los mismos (Ortiz de Montellano, 2004).

La representación realizada por Kloer buscó imitar la imagen difundida de San Cristóbal con el niño Dios en sus hombros (F.22); pero si miramos con mayor detenimiento las figuras se asemejan, por un lado, a la de Bernal Díaz del Castillo, conquistador español que, en vez de llevar una vara como tiene el santo, empleada para ayudarse a avanzar contra la corriente del río, tiene una lanza medieval española con su rostro lleno de líneas y círculos cual si fueran partes remachadas de un autómatas; mientras que el niño parece un mestizo, no solo por su color de piel, sino también por su vestimenta y va cargando un mundo en llamas. De esta manera, se puede interpretar la obra como una fusión entre la figura religiosa del mártir y la del conquistador español, acompañada por el mestizo, personaje que deviene de una ciudad creada por españoles, pero que necesitó de los grupos indígenas como mano de obra para edificarla.

2.5- El camino del chinaco de Uzzzy

El artista Uzzzy es el responsable del quinto mural de esta serie, *El camino del chinaco*, de perspectiva tridimensional y con composición multifocal; está ubicado en la 3 poniente 713 sobre una propiedad privada, Hostel Gente de Más, y a una altura considerada que dificulta la visibilidad del mismo para los transeúntes (F.23); fue realizada con una técnica mixta a base de con brochas, pinceles, aerosoles, un extensor y pintura acrílica. Asimismo, se tardó en completar la obra aproximadamente una semana y con la ayuda de otro artista amigo, “Viinc”¹¹⁷ (Uzzzy, entrevista personal, 4/03/2021).

¹¹⁷El artista fue invitado a participar luego de que otro se fuera del proyecto de manera repentina por problemas personales (Uzzzy, entrevista personal, 4/03/2021).

El hecho de que la obra se encuentra en un espacio poco accesible no permite que se vea bien de que se trata y solo contamos con una fotografía tomada por el colectivo el mismo día que se finalizó y la descripción dada por el propio artista.



F.23- Uzzy, *El camino del chinaco*, 2016, pintura acrílica mural. Fotografía obtenida de Google Maps.

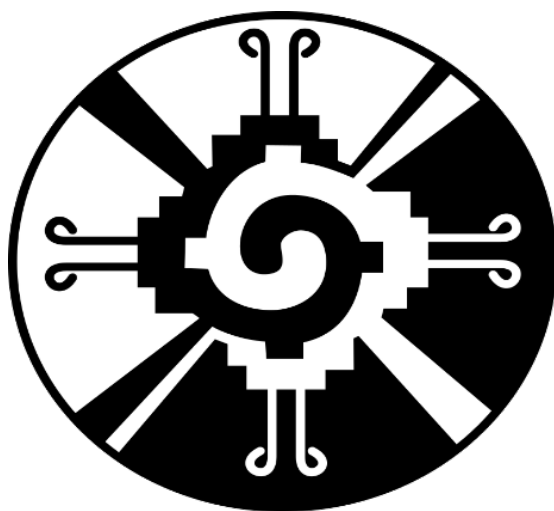
Siendo el interés principal de Uzzy la búsqueda de la libertad, la obra alude al sitio de 1863 durante la intervención francesa que se llevó a cabo como consecuencia de la suspensión de pagos de la deuda exterior a Inglaterra, Francia y España realizada por México que se encontraba en bancarrota económica debido a las guerras de independencia. Las tropas francesas llegaron a la ciudad de Puebla el 5 de mayo de 1862 para enfrentarse al ejército del general Zaragoza (De la Torre Villar y Gómez Camacho, 2012). Se sabe que el artista conversó con las personas que atendían en el hostel Gente de Más y fueron ellos quienes le contaron que esa zona fue defendida por chinacos durante el enfrentamiento; sin embargo, no hay forma de corroborar que esa información sea verídica (Fabián Valdivia, entrevista personal, 24/03/2022); solamente se puede afirmar que efectivamente existió un grupo de ayuda militar denominado así y que el lugar si se encuentra próximo a la zona que fue fortificada y bombardeada durante el sitio de 1863 (Stefanón López, 2012).

En el centro del mural se encuentra un ojo que, por sus expresiones faciales, pertenece a una persona mayor y en palabras del artista hace referencia a una mirada que intenta ver al más allá buscando un poder para crecer y no para someter; invita a recordar el pasado como parte de nuestro presente y porvenir (F.24) (Uzzy, entrevista personal, 4/03/2021). Si bien no se puede apreciar correctamente la obra por la falta de otros registros fotográficos sobre la misma, el autor comentó que en el interior del iris está pintado un símbolo denominado Hunab-ku y que representa, según los estudios sobre la religión maya, a una deidad creadora, incorpórea, es decir, que no tenía una representación; es así como los españoles se valieron de esto para equipararlo con el dios judeocristiano (F.25) (Cruz Cortés, 2019). En este sentido, la alusión a la religión es otro de los puntos que se destacan al momento de analizar este mural ya que, en el extremo izquierdo, representando el pasado, se encuentra una iglesia destruida que significaría el derrocamiento de la mala religión impuesta precisamente por los españoles al llegar al territorio hace quinientos años (Uzzy, entrevista personal, 4/03/2021). La evangelización

iniciada durante la conquista fue tarea llevada a cabo por franciscanos, dominicos, agustinos y otras ordenes que evitaron que los pueblos prehispánicos manifestaran sus propias creencias, aunque estas permanecieron latentes provocando un sincretismo religioso con la nueva imposición católica (Montes de Oca Navas, 2017). Es así como, parte izquierda del mural representa el pasado, la conquista, la imposición de una religión y el mestizaje, la unión entre dos castas. La consecuencia más visible de todo esto son las trescientas iglesias que posee la ciudad de Puebla.



F.24- Uzzy, *El camino del chinaco*, 2016, detalle.



F.25- Símbolo de Hunab-ku. Imagen obtenida de MitologíaInfo.



F.26- Uzzy, *El camino del chinaco*, 2016, detalle.



F.27- Uzzy, *El camino del chinaco*, 2016. Fotografía obtenida de la página web del Colectivo Tomate.

Señalando el ojo a la distancia y del extremo derecho del mural esta un chinaco montado sobre un caballo embravecido, que, según el artista, se demuestra dispuesto a aceptar la verdad y comenzar a sanar (F.26) (Uzzy, entrevista personal, 4/03/2021). Pero,

¿Quién es el chinaco¹¹⁸? Se trataban de individuos con conciencia social que provenían del rancho y que pertenecían a las guerrillas republicanas y que se relacionaban con comunidades para obtener elementos de logística, protección o información que les permitiera enfrentarse con mayor eficacia a sus adversarios. En este sentido, su participación en la intervención francesa estuvo caracterizada por desgastar a los ejércitos napoleónicos en la noche por medio de la sorpresa y el conocimiento del terreno. Si bien el chinaco no actuaba en batallas formales, se dice que su accionar durante la intervención fue decisiva para la victoria final sobre las tropas francesas. Este personaje vestía pantalones ajustados a la cadera y abiertos a los costados a la altura de la rodilla; botas campaneras en las que llevaban un cuchillo para cortar el lazo; portaban una cotona que era una especie de chaqueta de gamuza de venado y un sombrero jarano de ala ancha como se ve en la imagen¹¹⁹ (Milán, 2020). En palabras del artista Uzzy la intención fue recuperar un personaje de la historia poco renombrados para poder alzar la voz del pueblo en la participación de esta memoriosa e histórica batalla (Uzzy, entrevista personal, 4/03/2021).

Por último, cabe destacar un río, que apenas se ve en el centro del mural y que nace del ojo como si la tierra se partiera en dos para dar paso al agua (F.27). La obra queda dividida con casas y edificios en ambos lados de lo que se puede interpretar que se trata del río San Francisco que en esa época separaba los barrios indígenas de la ciudad de españoles (Oliveira Santos, 2017).

2.6- Resistir con amor de Malhechx

El sexto mural es obra de la artista MalHechx, única mujer del grupo. Titulada *Resistir con amor* se encuentra ubicada en un estacionamiento en la calle 5 poniente 524 y alude a la antigua existencia del convento de San Agustín (3 poniente 505) que estaba muy cerca de allí y que fue bombardeado y quemado durante el sitio de 1863 (Stefanón López, 2012). En este sentido, la obra es una conmemoración al convento y al santo, que es considerado como el máximo pensador del cristianismo, y cuya iconografía representativa es el corazón en llamas. Pero el mural también alude, en palabras de la

¹¹⁸Si bien la palabra chinaco proviene del náhuatl *tzinnacatl* que significa “nalga desnuda” que alude a la forma de vestir de las clases bajas, también podría referir al equivalente masculino para *china*, el referente popular conocido como china poblana, una mujer que se caracterizaba por ser extrovertida y desinhibida en el primer tercio del siglo XIX (Milán, 2020).

¹¹⁹Para saber más acerca del chinaco se recomienda el texto de Alfonso Milán (2020): “En búsqueda de la figura del chinaco a través de fuentes icónicas de la época en México y Francia”, en *Signos Históricos*, XXII (44), pp.14-49.

artista, a la resistencia poblana de mediados del siglo XIX (Colectivo Tomate, 2022); la selección de realizar un corazón realista podría vincularse justamente con esta última referencia.

El nombre de la obra es una combinación de dos frases que son identificadoras de la artista “Hazlo con amor” y “Crear es resistir”. Se trata de un mural de composición unifocal y de perspectiva tridimensional elaborada en pintura acrílica con rodillo y brochas y un poco de aerosol (F.28). Al momento de su realización la autora recuerda que hubo muchas dificultades al momento de pintar, no solo en torno al contenido en donde le dijeron que no debía pintar ciertas cosas e incluso el propio gerente del centro histórico de ese entonces,



F.28- MalHechx, *Resistir con Amor*, 2016, pintura acrílica mural. Fotografía obtenida de la página web del Colectivo Tomate.

Sergio Vergara, le aconsejó que incorporara a su pintura cruces y frailes para resaltar el catolicismo poblano; detalles que la artista decidió finalmente omitir; sino también porque debió armar y desarmar el andamio todos los días y pintar únicamente solo en la noche porque la pared que le fue asignada daba a la entrada de un estacionamiento. Además, el suelo era bastante inestable lo que casi provoca que los andamios se cayeran sobre los autos que allí estaban. Esta situación de inseguridad provocó que MalHechx quisiera terminar el trabajo cuanto antes¹²⁰ (MalHechx, entrevista personal, 16/03/2021).

También tenemos que señalar que este diseño elegido por la artista se asimila a un exvoto mexicano, también conocido como milagrito o corazón votivo (F.29); estas artesanías fueron introducidas por los españoles, no sólo en México, sino en varios países de Latinoamérica y son utilizados por los fieles y colocados en iglesias, templos o santuarios para pedir o agradecer un milagro, por lo que, conllevan una función de ofrenda o de protección (Hernández, 2021). Estas piezas, que pueden ser de madera o de aluminio,

¹²⁰La artista afirma que de todos los trabajos que ha realizado, este es el que menos le gusta porque no quedó como ella lo había planeado y esto fue debido a las condiciones laborales en las que tuvo que pintar, de noche, con andamios inestables y sin la luz adecuada (MalHechx, entrevista personal, 16/03/2021).

normalmente tienen forma de corazón y en la parte superior del mismo posee una llama de fuego¹²¹.

El mural se encuentra bastante deteriorado y, si bien, no se puede observar correctamente lo que agregó la artista, se visibilizan algunos dibujos. Además, contamos con el testimonio de la autora donde menciona que ha colocado sobre el corazón diversos elementos que, según ella, identifican a Puebla. Para un mejor análisis hemos decidido dividir la obra por cuadrantes, tomando como centro la frase “Hazlo con amor”, marca



F.29- Milagritos Mexicanos. Fotografía obtenida de Zancadas.com

personal de MalHechx; arriba de ésta, en la parte superior izquierda, observamos unas casas y otras con algunas cruces que serían iglesias y un río en representación a la fundación de la ciudad junto al río San Francisco; hay dos palomas blancas con ramas de olivo en sus picos, símbolo de la paz; un globo de diálogo con un corazón; unos lirios blancos y azules; y una media luna donde hay una especie de duende recostado y acompañado de las palabras “los crecientes”.

En la parte superior derecha, vemos la continuidad del río San Francisco en cuyo final aparece otro cuadro de diálogo con la palabra *atl*, agua en náhuatl; hay una bandera con la frase “Crear es resistir”, nuevamente marca personal de la artista; arriba un rodillo de pintor que atraviesa el corazón como una flecha; un ciempiés en forma de caracol y más arriba vemos varios dientes de león. Por último, un conejo de color azul que puede tener varios significados: por un lado, puede aludir al año náhuatl; pero también puede hacer referencia al artista gráfico poblano Conejo Muerto a quien MalHechx admira mucho (MalHechx, entrevista personal, 16/03/2021); asimismo, se trata de un alebrije, figura colorida que forma parte de las artesanías mexicanas desde principios del siglo XX y que están hechas con técnicas de cartonería, elementos fisionómicos de varios animales reales o imaginarios y que se regalan con la intención de espantar a los malos espíritus de

¹²¹Estas piezas son realizadas en diversos diseños y éste depende del milagro cumplido; por ejemplo, si se piden hijos, será en forma de un niño/a, si se tiene un problema en alguna parte del cuerpo, será con la forma de esa parte. Al principio los milagritos eran confeccionados en tela o madera, mientras que la gente más pudiente solía mandarlos a hacer en oro (Arancibia, 2021).

los hogares. Según la mitología zapoteca, cada ser humano al momento de nacer se le asigna uno que lo acompañara toda la vida (Ochoa, 2020).



F.30- MalHechx, *Resistir con amor*, detalle. Fotografía de Macarena G. Mugione Méndez.

De lado inferior izquierdo, vemos unas plantas redondas que serían lirios de agua; un armadillo; una estrella; hongos y una serpiente que va acompañada de la palabra 'poder'. En la parte inferior derecha de la obra observamos un ajolote en color violeta, se trata de una salamandra, actualmente en peligro de extinción, cuya denominación tiene un origen prehispánico y esto se puede corroborar a partir de su aparición en el Códice Borgia y en el escrito de fray Bernardino de Sahagún “Historia natural de las cosas de la Nueva España”. Este animal es considerado como una evocación a la deidad Xólotl de quien recibe su nombre en náhuatl, axolotl, “monstruo del agua” y forma parte del patrimonio cultural mexicano; aunque también se lo puede encontrar en Alaska, Canadá y Estados Unidos¹²² (Molina Vázquez, 2010). Acompañando al ajolote, hay un ojo humano, dos estrellas de mar, una vela y un nopal. Todos estos elementos en su conjunto podrían entenderse como si se tratara de la pachamama que contiene en su corazón la

¹²²Para conocer más acerca de ajolote se recomienda leer el artículo escrito por Alejandro Molina Vázquez (2010).

diversidad de la flora y de la fauna poblana. Por último, MalHechx le incorporó detalles textiles en forma de collage pegados sobre el muro, que hoy ya no están. Esta última incorporación es parte de los intereses que tiene la artista en trabajar con este tipo de material¹²³.

2.7- *Trinidad* de Uve Victoria

Nuestra anteúltima obra se llama *Trinidad* y pertenece al artista Uve Victoria. Ubicado en la 5 poniente 524 es un mural que refiere a la batalla del 5 de mayo de 1862 contra Francia en donde el ejército mexicano salió victorioso al enfrentarse a una potencia mundial y al sitio de 1863; además, conmemora la vida de los poblanos que participaron en el conflicto y la resistencia que impusieron durante esa época. El muro donde fue pintado está ubicado, precisamente, en el mismo estacionamiento donde está el trabajo de MalHechx, por lo que, también hace referencia a la figura de San Agustín, santo, padre y doctor de la iglesia católica.

Ejecutada con pintura acrílica, la obra muestra a San Agustín rodeado por cráneos que representan a todos los valientes que defendieron la ciudad; asimismo, este santo personifica a la santa trinidad: cuerpo, carne y espíritu, de allí el título del mural (Colectivo Tomate, 2021). También se encuentra el logo representativo del artista que es el “niño pez”.



F.31- Uve Victoria, *Trinidad*, 2016, pintura acrílica mural. Fotografía obtenida de la página web del Colectivo Tomate.

En este sentido, hay que entender la obra como una conjunción de temas que fueron seleccionados teniendo en cuenta la ubicación del muro en cercanías a, por un lado, un antiguo fuerte del ejército mexicano, de allí la batalla del 5 de mayo contra los franceses, y por el otro, a dos iglesias, el Templo de San Agustín (3 poniente 505) y la Iglesia de la Santísima Trinidad (Av. De la Reforma 130). Como mencionamos, la elección de San Agustín se justifica por su ubicación próxima al templo dedicado a este santo y que fue incendiado

¹²³En este sentido, la artista tiene un taller que se denomina “Historias Textiles” donde lo que hacen es crear historias justamente en versión textil para luego salir a la calle a pegarlas como una forma de apropiación del espacio público con historias personales (MalHechx, entrevista personal, 16/03/2021).

durante la intervención francesa (Stefanón López, 2012) y cuya representación está asociada a un corazón que podemos ver sobre la mano de la figura principal. Toda la obra está concebida a partir de la filosofía de este personaje de la iglesia cristiana antigua sobre la vida y la muerte, pero también de la cosmovisión náhuatl prehispánica sobre ello.



F.32- Uve Victoria, *Trinidad*, 2016, detalle.

Respecto a lo primero, se cree que San Agustín incorporó ciertas ideas del pensamiento maniqueísta: por un lado, que el universo es el resultado de las confrontaciones entre el mundo de la luz y de las tinieblas y que de ello surge la vida, y por el otro, que Jesús posee tradiciones budistas (Miranda Fonseca, 2015), de aquí la representación de las constelaciones dentro de la “galaxia” de cráneos que giran alrededor de la figura principal, un buda con su túnica. A esto se le suma la idea de que el hombre es dicotómico, es alma, la parte buena y superior, y es cuerpo, la parte

inferior, material y pecaminosa; en este sentido, la mano que se ve como una radiografía sosteniendo el corazón es la representación de esto, de la carne, el cuerpo y el alma.

Asimismo, la doctrina cristiana propone el principio espiritual por el cual el alma es abstraída del cuerpo cuando este muere, reafirmando nuevamente la existencia de ambos por separado. Además, en la cabeza hay un pequeño árbol que podríamos interpretarlo como el árbol del conocimiento del bien y del mal, del cual Adán y Eva y comieron el fruto y a partir de ello tomaron conciencia de la muerte, no morían por que ignoraban lo que era morir (F.25) (Johansson, 2012).

Por el otro, la cosmovisión náhuatl no expresa precisamente una finitud del hombre; según un mito la vida sigue dentro de la muerte, es decir, la muerte forma parte de la vida. Cuando se muere, el dios de la tierra, Tlaltecuhltli, devoraba el cuerpo hasta que quedaban los huesos que eran recolectados por Quetzalcóatl, como podemos observar en el mural (F.32), para entregárselos a la diosa Quilaztli, representación del vientre materno, que los molía y sobre los cuales, luego se vertía la sangre espermática de Quetzalcóatl y así se daba una nueva vida a ese ser humano. De esta manera, la vida seguía dentro de la muerte (Johansson, 2012).

2.8- Nava de Al Va

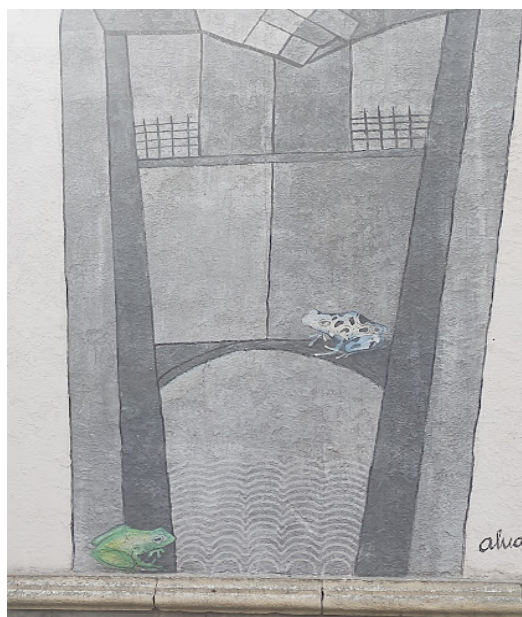
El último mural es el que realizó el artista Al Va en la 7 oriente 403 sobre la pared de Bakery Café y se titula *Nava* en reconocimiento a Teresa Nava quien fue la primera persona en llevar a cabo el proyecto de exposición de antigüedades en el barrio de los sapos en la ciudad de Puebla comenzando con la venta de miniaturas. Siendo que el artista también era el diseñador del Colectivo Tomate y se encargaba además de la documentación del proyecto, optó por elegir la pared más pequeña para que le diera tiempo de hacer todas sus actividades (Al Va, entrevista personal, 9/03/2021). Tardó cuatro días en realizar la obra que fue pintada con pintura acrílica con una perspectiva tridimensional y una composición unifocal.

La figura que se observa es un ángel que pareciera ser una escultura con forma de sarcófago y que posee en diversas partes sapos de colores hechos en un tamaño mucho menor. La intención de jugar con diferentes escalas fue de combinar, por un lado, como ya mencionamos, la historia de Teresa Nava y su venta de miniaturas, y por el otro, la historia del barrio de los sapos, también conocido como callejón de los sapos en relación a la venta de antigüedades y a su proximidad a lo que antes fue el río San Francisco.

Teresa Nava (1922-2005)¹²⁴ fue una artesana poblana que realizaba maquetas en miniatura, de barro, plástico y cerámica, que recuperaban los comercios y las prácticas



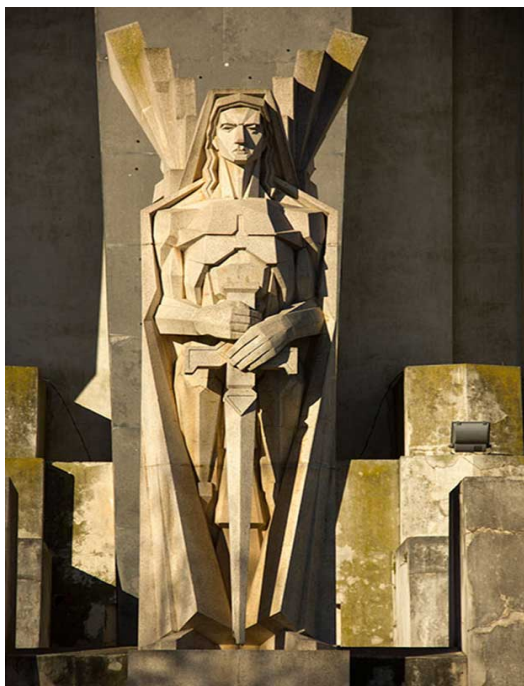
F.33- Al Va, *Nava*, pintura acrílica mural, 2016.
Fotografía de Macarena G. Mugione Méndez.



F.34- Al Va, *Nava*, pintura acrílica mural, detalle.

¹²⁴Esta artesana fue egresada de la Escuela de Artes y Oficios de Puebla y del Conservatorio de Música del Estado de Puebla (Secretaría de Cultura, 2015).

sociales de México de finales del siglo XIX y principios del siglo XX cuando precisamente los negocios se desligaron de la corona española: dulcería, florería, fonda, panadería, sastrería, tianguis, por mencionar algunos. Estas pequeñas obras fueron vendidas a Carlos Monsiváis en un periodo de 20 años y es quien posee una colección de 130 piezas, otras de estas forman parte del acervo del Museo de Culturas Populares (Secretaría de Cultura, 2015). La intención de recuperar su historia llevó al artista Al Va a realizar pequeños sapos en distintas partes de la obra; la elección de este invertebrado está asociada al hecho de que Nava es considerada la fundadora de la Plaza de Los Sapos (Secretaría de Cultura, 2015) que se caracteriza, por un lado, por las ventas, que hasta hoy en día se hacen, de antigüedades, también iniciada por la artesana y que el artista representó con la figura del ángel; y, por el otro, por la proximidad de este sitio al río San Francisco que, para ese entonces, sus crecidas provocaban que se llenara de sapos¹²⁵ y cuya referencia podemos observar en la parte inferior de la obra donde hay un puente con agua por debajo. Teniendo en cuenta la ubicación del barrio de los sapos, calle 6 sur, entre la 5 y la 7 oriente, se puede afirmar que se trata del puente de Analco.



F.35- Francesco Salamone, *El ángel de la muerte*, escultura. Fotografía de Mondo

La obra en general posee un estilo art decó¹²⁶, caracterizado por el monumentalismo, el uso de ángulos rectos, las formas escalonadas, con sobre y bajo relieves que dramatizan la superficie creando texturas (Cerde Brintrup, 2000). El diseño realizado por Al Va se asemeja bastante a otra obra que corresponde al artista ítalo-argentino Francesco Salamone (1897-1959) y que se la conoce como “Ángel de la Muerte” o “Ángel Vengador”; esta escultura forma parte de la fachada de un cementerio ubicado en la localidad de Azul en la provincia de Buenos Aires. El artista hace uso de esta figura como una alegoría sobre la muerte y la

¹²⁵El barrio de los sapos data de 1731, debido a esto no puede ser considerado histórico porque apareció mucho tiempo después que otros, como Analco o Xanenetla.

¹²⁶Este estilo surge en Europa en la década del '20 como una transición entre el academicismo y el eclecticismo de fines del siglo XIX y el racionalismo de principios del XX. Con influencias de las vanguardias figurativas, el art nouveau y el expresionismo, se extendió a diversas manifestaciones como la arquitectura, el diseño de objetos, la escultura, la pintura y el diseño gráfico y textil (Cerde Brintrup, 2000).

trascendencia¹²⁷ y la coloca sobre la entrada como si fuera un portal que comunica el mundo de los vivos con el de los muertos; lo que hace Salamone es crear un acceso a partir de figuras extraídas de la lápida o de la bóveda (Del Valle, 2012).

Si bien la imagen de un ángel puede hacer referencia a la ciudad de Puebla y a la leyenda que remite a su fundación, es importante tener en cuenta que el muro donde está pintada la obra se encuentra a la vuelta de un hospital (IMSS Unidad Medicina Familiar 2 / Av. 9 Oriente 404), lo que nos daría a entender el uso de esta figura angelada con un doble sentido, de muerte y de protección. De la misma manera, si consideramos también su similitud con un sarcófago y el hecho de que es una representación de cabello largo, se puede interpretar que alude y conmemora a la artista Teresa Nava fallecida en 2005.

3- Una narrativa histórica con representaciones eclécticas

La narrativa histórica propuesta en los murales fue el resultado de una selección que implicó la recuperación y la apropiación de la historia mexicana en clave local configurada a partir de una tradición selectiva (Williams, 2001) de ciertos acontecimientos del pasado de la ciudad de Puebla. Esta construcción se estructuró, como ya vimos, a partir del relato del historiador mexicano Fabián Valdivia y de los artistas; en este sentido, debemos tener en cuenta que no existe una absoluta veracidad respecto a los hechos representados, sino que se tratan de reinterpretaciones llevadas a cabo desde la concepción histórica y los posicionamientos ideológicos de cada uno de ellos. La falta de conocimiento respecto de la historia poblana y la participación de Valdivia como única fuente de consulta por parte de los autores de las obras, determinó que las imágenes se alejaran, no solo del hecho histórico, sino también del concepto inicial del proyecto de conmemorar la historia de Puebla a partir de la recuperación de la cultura, las tradiciones y creencias de la ciudad. A esto hay que sumarle el hecho de que la mayoría de los murales resultan imposible comprenderlos sin una explicación.

Dos ejemplos resultan simbólicos para este caso. Por un lado, es importante mencionar que todos los murales son anacrónicos, rompen con la linealidad y presentan una superposición temporal, es decir, un montaje de varios tiempos históricos (Didi-Huberman, 2008)¹²⁸: *Érase una vez un río* (mural N°1), que retoma el origen prehispánico

¹²⁷Asimismo, repite esta misma idea para otro cementerio, el de Saldungaray, también de la provincia de Buenos Aires (Del Valle, 2012).

¹²⁸Didi-Huberman (2008) entiende el concepto de anacronismo como un modelo que rompe con la linealidad y el progreso del relato histórico propio del positivismo para pensar la historia como una discontinuidad de tiempos. Mientras que propone el término de 'montaje' para hablar justamente de la superposición temporal que se genera.

del río, su utilización para el surgimiento de las fábricas a mediados del siglo XIX y su entubamiento entre 1964 y 1967; *Sueño de los ángeles en la ciudad talavera* (mural N°2), que combina la devoción de San Miguel Arcángel del siglo V y de origen bizantino, su incorporación en el imaginario de la Nueva España en el siglo XVI, la figura de Cuauhtémoc del siglo XVI y la talavera azul y blanca del siglo XVII; *Luz y Progreso* (mural N°3), sobre la Iglesia de Nuestra Señora de La Luz finalizada en el siglo XIX y la lucha a favor del antirreleccionismo del siglo XX; *El buen gigante* (mural N°4), que si bien hace únicamente alusión a la leyenda de San Cristóbal por la Iglesia dedicada a este santo y construida en el siglo XVII, el diseño con el que fue realizada esta obra corresponde a la influencia del pop art, una vanguardia de mediados del siglo XX; tanto *El camino del chinaco* (mural N°5), *Resistir con amor* (mural N°6) y *Trinidad* (mural N°7) aluden a la intervención francesa de 1862-1867, con la diferencia que el primero lo combina con proceso de evangelización del siglo XVI y XVII, el segundo con diversos elementos, entre ellos, animales que se remontan hasta el periodo prehispánico, y el tercero con la figura de San Agustín incorporada a la imaginería religiosa de la Nueva España en el siglo XVI; y por último, la obra *Nava* (mural N°8), que conjuga la historia del barrio de los sapos que data desde XVI, la venta de antigüedades iniciada precisamente en ese lugar a finales de los años '60 y las miniaturas creadas por Teresa Nava a mediados del siglo XX. Una vez mencionado todo esto, es que podemos continuar con el análisis iconográfico de cada uno de los ocho murales.

Por el otro, los artistas realizaron una combinación de ciertos elementos en murales como *Érase una vez un río* (mural N°1), *Sueño de los ángeles en la ciudad talavera* (mural N°2), *Luz y Progreso* (mural N°3), *El camino del chinaco* (mural N°5), *Restir con amor* (mural N°6) y *Trinidad* (mural N°7) en donde conjugaron iconografía católica con prehispánica. Podemos afirmar que la historia mexicana es una construcción de un mundo yuxtapuesto sobre otro en donde conquistadores, encomenderos y, principalmente frailes, se desarrollaron en un contexto político, económico y social que provenía de una estructura ya consolidada, la prehispánica, con una autoridad vertical y con normas de conductas estrictas que los españoles mantuvieron y donde solo debieron desplazar el poder de los líderes indígenas y colocar en su lugar a aquellos que respondían a sus intereses (Nueva Historia General de México, 2010). Pero esto no es aplicable al caso de Puebla; precisamente se trata de una ciudad que no se ha caracterizado por la convivencia entre indígenas y conquistadores, sino que se erigió sobre un territorio que carecía de un sistema de encomiendas, por lo que, la idea de mestizaje y de inculturación, entendida como el proceso de integración de una cultura en otra, propuesta por los artistas, está lejos

de representar el pasado poblano (*Municipio de Puebla pasado y presente. Una visión para el futuro*, 2001). Por otra parte, la incorporación de elementos católicos a las obras podría estar influenciada por el hecho de que Puebla fue pensada para ser villa de españoles y sede episcopal. En este sentido, es innegable la importancia que adquirió la iglesia en la fundación y estructuración de la ciudad, pero también en la forma en que la gente vivía, en tanto que la religión estaba fuertemente vinculada con la manera en que la sociedad se relacionaba (Rubial García, 2013).

La elección de determinados temas conllevó ciertas preocupaciones en torno a la lucha de representaciones (Chartier, 1994) insertada en el espacio público, convirtiéndolo en un problema político, donde se pretendía comulgar los valores religiosos con la violencia estatal ejercida durante el Porfiriato, incluso hasta con cuestiones más recientes como fue el entubamiento del río y la expropiación para la construcción del Paseo de San Francisco. Ninguno de los murales posee un contenido de denuncia explícito, solo dos de ellos aluden a situaciones violentas que involucran al Estado como autor, *Érase una vez un río*, sobre la desaparición de éste, y *Luz progreso*, que refiere la balacera a la casa de los hermanos Serdán. Retomar parte del pasado en el presente conlleva una serie de limitaciones que responden al contexto político y social en el que son elaborados los murales y donde el gobierno local juega un papel importante como mediador de ese contenido. En este sentido, la historia que se sigue reproduciendo es, precisamente, la tradicional, aquella que tuvo lugar en un pasado tan remoto que no tiene repercusión en la política reciente del país. La historia contemporánea resulta peligrosa y por eso es omitida, porque llama al cuestionamiento y a la reflexión crítica de la realidad actual. Además, hay que tener en cuenta que el historiador Valdivia se limitó a contar el pasado del espacio elegido previamente por el colectivo para elaborar los murales y que estuvo condicionado por la disponibilidad de los muros; por lo que no podemos afirmar totalmente que los hechos específicos seleccionados hayan sido una decisión política, pero sí la forma en la que fueron representados; aun así, los artistas no pudieron emitir abiertamente su opinión sobre la historia y no obtuvieron la autonomía necesaria para elegir los temas que se iban a representar.

De esta manera, los murales ofrecen una referencia sobre la historia de Puebla desde la oficialidad siendo que el jefe del centro histórico, Sergio Vergara Bermejo, fue quien dio el permiso para llevar a cabo el proyecto; su papel como agente dinamizador de las prácticas artísticas del Colectivo Tomate implicó un rol activo en la configuración del espacio público, en la aprobación de las temáticas de los murales y su consecuente visibilización. En este caso, no existe un arte de denuncia, sino que oscila, en algunos

casos, entre una mirada crítica, pero sutil, y la aceptación de la reproducción de lo ya establecido, reafirmando así su condición como arte público sometido a reglas y permisos.

Por otra parte, la elección del espacio para el emplazamiento de los murales también funciona como contenedor de memoria si tenemos en cuenta los relatos proporcionados por el historiador en torno a los sucesos históricos allí vividos siglos anteriores (Martínez Gutiérrez, 2014). Cabe preguntarnos si el hecho de que exista una mural en un espacio que contiene historia lo configura como un lugar de memoria, efímero (Milán, 2016), que se manifiesta como una praxis política que organiza los hechos acaecidos a principios del siglo XIX con la intención de dar cohesión a una sociedad o, como es en este caso, de transmitir una determinada memoria poblana; en la actualidad la elaboración de monumentos ha quedado relegado y ha dado paso a nuevas formas de conmemoración inmediatas y de bajo presupuesto que han colocado al mural como una de las opciones elegidas por los gobiernos para recordar u homenajear hitos históricos. Si bien es un tema sumamente interesante resulta imposible abordarlo en esta investigación por lo que quedará el interrogante abierto para otro trabajo.

El análisis de los murales permitió determinar la existencia de una narrativa histórica que nos abrió la posibilidad de cuestionar y reflexionar sobre la historia poblana a partir ciertas representaciones sociales, históricas y territoriales que se articularon a partir de tres ejes: el primero referido a los relatos sobre la fundación de la ciudad asociada, por un lado, a su ubicación geográfica, es decir, su proximidad al río San Francisco, y por el otro, a la leyenda de los ángeles del Fray Julián Garcés en concordancia con la tradición eclesiástica que posee Puebla; el segundo, asociado a la resistencia poblana durante el sitio de 1863; y el tercero, ligado a la violencia estatal en torno, por un lado, a los conflictos electorales y, por el otro, a los procesos de urbanización.

3.1-Entre la leyenda y la realidad: La fundación de la ciudad.

Uno de los temas recurrentes en los murales aquí analizados ha sido los orígenes de la ciudad en relación a su localización geográfica con un rol fundamental dedicado a dos versiones sobre la fundación de la misma, por un lado, el río San Francisco y su función como elemento natural que permitió el desarrollo de la ciudad; y por el otro, la leyenda de los ángeles del obispo Garcés que le otorga un aura religiosa a Puebla en concordancia con la tradición eclesiástica que posee desde los años de la conquista.

En relación al primero de estos acontecimientos, el mural de Delio Rodríguez, *Érase una vez un río* (mural N°1), se centra particularmente en la historia del río hasta su desaparición, resaltando la importancia que ha tenido para el surgimiento de la ciudad. Es

significativo mencionar que existen muchas discusiones respecto a la precisión del lugar elegido, pero las fuentes oficiales actuales determinan que la fundación se llevó a cabo en el valle de Cuertlaxcoapan (*485 años de historia en el Archivo General Municipal de Puebla*, 2017) y que la elección estuvo determinada, precisamente, por el aprovechamiento del río natural Atoyac y que permitía la utilización de sus aguas para los molinos; pero también la zona fue elegida por que era un paso estratégico de conexión entre el puerto de Veracruz y la Ciudad de México, permitiendo un mayor control del área ocupada por las poblaciones indígenas (Oliveira Santos, 2017). La ciudad fue creciendo y progresando gracias a la vida del río; como el agua era abundante fue utilizada como energía hidráulica permitiendo la construcción, a mediados del siglo XVII, de industrias peleteras y zapateras y para el siglo XIX de las primeras fábricas textiles de todo el país (Ibáñez González, 2012), tal como lo muestra una parte de la obra. Ahora, si bien la intención del artista fue precisamente reforzar la idea de la fundación de la ciudad asociada al río San Francisco, la representación que llevó a cabo se aleja de la realidad histórica ya que hace su propia reinterpretación uniendo diversos conceptos que conjugan la idea de Puebla como un altepétl, es decir, un asentamiento prehispánico que nace al pie de las montañas (Tisoc, 2012), asociando el volcán Popocatepetl con el origen del río San Francisco, cuando éste nace del deshielo de la Malinche.

A este mural, se le suman otros como *El buen gigante* (mural N°4), *El camino del chinaco* (mural N°5), *Resistir con amor* (mural N°6) y *Nava* (mural N°8) en donde, si bien la temática no es exclusiva sobre el río, si se hace una alusión indirecta a este como parte importante en la historia de la ciudad de Puebla. En la primera obra, se vincula con la zona, la calle de los mesones, por donde ingresaban los viajeros que provenían de Veracruz y que necesariamente debían cruzar el río (Ortiz de Montellano, 2004); viajeros cuyo santo protector es San Cristóbal y cuya leyenda también remite a este elemento natural. En la segunda, se hace una referencia a su función como límite natural que dividió la zona en dos partes: la zona destinada a los españoles (centro histórico) y la mano de obra indígena, sustancial para la edificación de la ciudad y que superaba en número a la población europea, fue ubicada del otro lado del río (Oriente Norte) donde se erigieron las primeras construcciones primitivas que conformarían los barrios de Xanenetla, El alto, La Luz, Los Remedios y Analco (Oliveira Santos, 2017). Respecto a *Resistir con amor* (mural N°5), solo se observa en la parte superior izquierda del corazón unos edificios con un río a un costado como referencia del surgimiento de la ciudad en relación a éste.

El agua estancada y las actividades que se realizaban junto al río terminaron por atraer una gran cantidad de sapos en la zona, hecho mismo que le dio el nombre a uno de

los barrios más emblemáticos del centro histórico de la ciudad: “Barrio de los sapos”, “Callejón de los sapos” o “Plazuela de los sapos”, ubicado en la 5 oriente, entre 4 sur y Boulevard 5 de mayo, barrio data desde el siglo XVII hasta la fecha (Fong, 2020) y que es parte de la temática retomada por el artista Al Va en su mural *Nava* (mural N°8). El río San Francisco, así como los pequeños anfibios y las fábricas, se mantuvieron como parte del paisaje de Puebla hasta 1964 año en que comenzaron a llevarse diversas transformaciones sobre el uso del suelo como parte de un proceso de urbanización iniciado desde el gobierno municipal. Ese año se decidió llevar a cabo el entubamiento del río alegando que la decisión estaba justificada en la protección de la traza urbana establecida por cuestiones de salubridad y vialidad, omitiendo el cuidado y la preservación del sistema hidrológico de la ciudad, sin considerar ninguna opción que implicase la regeneración del río (Cortés Hernández, 2018).

En todos los casos, la construcción del relato se dio bajo la afirmación de que la ciudad comenzó a existir gracias a la presencia del río San Francisco y en la necesidad de traer a la memoria un elemento natural ausente y que actualmente es el Boulevard 5 de mayo (Villanueva Lomelí, 2019). Pero, más allá del papel otorgado al agua, la ciudad ha tenido otro relato que refiere a su fundación y que está vinculado con la influencia que la religión católica ha tenido desde siglos sobre Puebla. El mural *Sueños de los ángeles en la ciudad talavera* (mural N°2) proporciona una versión del surgimiento de la ciudad en donde la elección del sitio estuvo propiciada por un sueño; según relata la leyenda popular fray Julián Garcés soñó que los ángeles lo llevaban hasta un lugar de tierra fértil, agua abundante y clima saludable, zona donde se erigiría la Puebla de los Ángeles, nombre que obtiene de este relato (Hirschberg, 1978). El surgimiento de esta explicación se puede entender si tomamos en cuenta que la ciudad se trata de una sede episcopal que busca posicionarse por encima de las ordenes mendicantes dándole una legitimación religiosa.

Si bien este nombre quedó asentado a partir de una cédula emitida por la reina Isabel en 1532, por decreto del presidente Benito Juárez fue reemplazado por el de Heroica Puebla de Zaragoza en honor al general Ignacio Zaragoza y su accionar triunfal durante la batalla del 5 de mayo de ese mismo año frente a los franceses. Este cambio suscitó controversias acercándonos al siglo XXI, cuando, en el 2002, el entonces alcalde de Puebla, Luis del Sagrado Corazón Paredes Moctezuma, convocó a una consulta popular para intentar cambiar nuevamente el nombre a Puebla de los Ángeles (La redacción, 2002).

La historiografía local (*485 años de historia en el Archivo General Municipal de Puebla*, 2017; *Municipio de Puebla, pasado y presente. Una visión para el futuro*, 2001)

retoma la explicación de la fundación de la ciudad en relación al río; pero no podemos negar que la influencia católica es grande y que la iglesia ha formado parte de la configuración y del establecimiento de la misma como ciudad episcopal, reafirmando su título de Puebla de los Ángeles.

3.2-La invasión francesa, si no es por las armas que sea por la cultura.

La importancia otorgada por los artistas a la intervención francesa estuvo ligada a sus intereses de mostrar esas partes de la historia que no conforman el relato tradicional y que, por lo tanto, no tiene un espacio en la memoria poblana. La voluntad de reivindicar el rol de los personajes anónimos que participaron en este conflicto bélico y de recuperar uno de los hechos poco aludidos, los llevó a seleccionar el sitio de Puebla de 1863 como un hito a destacar, así como la figura del chinaco cuya participación en la batalla ha quedado opacada por el ejército oficial.

El propósito de conformar una nueva nación después de las guerras de independencia, vino acompañado de conflictos y enfrentamientos con otros países que buscaban inmiscuirse en los asuntos económicos y políticos; durante el siglo XIX se llevaron a cabo diversas intervenciones extranjeras: la intervención de Barradas en 1829, la guerra de los “pasteles” de 1838, la guerra con Estados Unidos entre 1846 y 1848 y guerra franco-mexicana entre 1862 y 1867 (Riva Palacio, 1884-89; Sierra, 1900-02; Acevedo, 2001). En este sentido, la importancia de este último hecho radica en el papel jugado por la ciudad de Puebla como zona de batalla y de resistencia ante el avance francés.

La decisión de México de suspender los pagos de la deuda externa a Francia como consecuencia de la situación económica post guerras de independencia determinó que Napoleón III decidiera incursionar en el territorio. Asimismo, el avance de Estados Unidos desde el norte fue considerado por éste, no solo como una amenaza sobre el continente americano, sino también como una oportunidad para establecer un protectorado francés en México. Arribaron en enero de 1862; el objetivo era llegar a la capital por lo que primero debían avanzar sobre Puebla. Si bien fueron derrotados el 5 de mayo de 1862, al año siguiente lograron tomar la ciudad (De la Torre Villar y Gómez Camacho, 2012). La elección del sitio de 1863 se contrapone a la narrativa más difundida por la oficialidad correspondiente a la victoria triunfante del 5 de mayo del año anterior ante el ejército de la potencia francesa; son innumerables las conmemoraciones que por años se han realizado recordando este triunfo momentáneo como un emblema de la soberanía nacional. Instaurada e institucionalizada a finales

del siglo XIX y principios del XX, es la tradición cívica más importante de la ciudad inaugurada por la Junta Patriótica de Puebla luego de finalizados los conflictos bélicos. Retomada por el Porfiriato para resaltar valores como la civilización, el patriotismo y la cultura, el 5 de mayo ha sido motivo de estatuas y monumentos (Estrada Urroz y Cano Galindo, 2013), incluso hemos visto que el mural *Érase una vez un río* (mural N°1) fue recientemente borrado para ser reemplazado por otro que hace referencia precisamente a esta batalla; mientras que el sitio de 1863 apenas tiene un monumento en el zócalo que pasa desapercibido, pero que alude a este hecho desde una mirada heroica.

Es en esta línea, murales como *El camino del chinaco* (mural N°5), *Resistir con amor* (mural N°6) y *Trinidad* (mural N°7) optaron por visibilizar la derrota poblana desde una perspectiva de resistencia asociada a la fortaleza y el valor de la tropa mexicana. La búsqueda de honrar a esas vidas se tradujo, en las dos últimas obras, en la alusión a la muerte interpretada desde la cosmovisión náhuatl y católica y la representación del corazón humano que también hacía referencia a la Iglesia de San Agustín, quemada y bombardeada, precisamente, durante el enfrentamiento (Stefanón López, 2012). En este sentido, es interesante señalar que al ver los murales poca relación hay con la idea principal más que con esta última imagen; la única manera de poder vincular las obras con el sitio de 1863 es sabiendo la explicación de las mismas. Por otra parte, en *El camino del chinaco* (mural N°5), además de aludir al sitio, su principal interés fue puesto en la recuperación del chinaco como un héroe de la historia poblana que ayudó en el enfrentamiento y que, por falta de instrucción militar, no ha recibido el reconocimiento debido. Los posicionamientos ideológicos del artista Uzzy determinaron que era preciso reconocer a “los de abajo”, a esa parte del pueblo que en la historia tradicional queda en el anonimato (Uzzy, entrevista personal, 4/03/2021).

Asimismo, hay que entender la resistencia poblana en un marco muchos más amplio que incluye la recuperación de la ciudad por parte de Porfirio Díaz el 2 de abril de 1867 cuando el general ordenó al ejército republicano que asaltaran la plaza de Puebla tomada justamente por las tropas imperiales francesas. La victoria de este movimiento permitió que éste continuara hacia la Ciudad de México para dar el golpe final al Imperio de Maximiliano de Habsburgo, otorgándole a Díaz el reconocimiento político y militar que lo llevaría a la presidencia (Marín Ibarra, 2017).

Es así como la idea de resistencia permea los murales como una forma de hacer referencia al accionar poblano, no solo durante el sitio de 1863, sino también durante la recuperación de la ciudad en 1867. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que

esta visión responde a un determinado relato histórico que exalta un nacionalismo asociado a la construcción del Estado Nación, narrativa que termina por contradecirse si mencionamos la influencia de la cultura francesa en diversos ámbitos de la sociedad, no solo poblana sino también mexicana de finales del siglo XIX, especialmente en las clases sociales burguesas, y que se extendió a la educación, la gastronomía, la arquitectura, por mencionar algunos¹²⁹ (Vignerón, 2016).

De esta manera, el concepto de resistencia solo queda asociado al enfrentamiento físico y la defensa de un territorio, más no a los procesos de inculturación que, como mencionamos ya anteriormente, refieren a la integración de una cultura en otra. Si bien se evitó el avance francés y su dominación política, esto no ocurrió en el ámbito cultural, donde las elites mexicanas abogaron por el afrancesamiento de la sociedad, particularmente durante la presidencia de Porfirio Díaz (1877-1880/ 1884-1911). Y es precisamente durante este periodo donde comienzan a gestarse las primeras inconformidades políticas, económicas y sociales que van a derivar en la revolución mexicana de 1910.

3.3- Una continuidad histórica, la violencia estatal.

Frente a la imagen de un Estado constructor de la nación y defensor de la soberanía ante las intervenciones extranjeras, los artistas contrapusieron otra visión en donde el poder estatal se presentaba violento y opresor. La búsqueda de difundir una determinada visión sobre el pasado determinó que se invisibilizaran ciertos acontecimientos, hechos que por más negados que sean, forman parte de la historia poblana. Murales como *Luz y Progreso* (mural N°3) y *Érase una vez un río* (mural N°1) retoman estos procesos de conflictividad social: por un lado, los problemas existentes entre el gobierno de Porfirio Díaz (1884-1911) y los grupos opositores en la lucha por la democracia y el antirreleccionismo que van a decantar en la Revolución Mexicana; y, por el otro, los vinculados con los procesos de urbanización que trajeron como consecuencia el entubamiento del río San Francisco y dos instancias de expulsión forzada de los habitantes en la zona fundacional de Puebla.

Entendemos por represión estatal a la amenaza o aplicación de la fuerza, en menor o mayor letalidad, por parte de los gobiernos contra sus adversarios, potenciales o reales,

¹²⁹Para conocer más sobre este tema se recomienda leer la tesis de maestría de Vignerón, Laetitia Marie Christine (2016) denominada “Imaginario de lo cotidiano. Afrancesamiento y vida burguesa en México, 1880-1920”.

con el propósito de someterlos a su voluntad (Henderson, 1991); esta violencia puede ir dirigida a cualquier miembro de la sociedad civil y puede abarcar diversas acciones como: la detención arbitraria; uso excesivo de la fuerza contra manifestaciones, huelgas, eventos, contra sospechosos y/o detenidos, asesinatos (Palacios Moreno, 2020). En el caso del Estado mexicano esta situación se vuelve más visible cuando se trata de conflictos políticos. La violencia política en relación a los procesos electorales ha sido una constante del siglo XX en la historia mexicana trasladándose a las transiciones y alternancias presidenciales. La más común de las prácticas ha sido el fraude; aunque con el pasar de los años se le fueron sumando otras más radicales que incluyeron actos ilícitos contra candidatos, simulación de elecciones hasta asesinatos (Alvarado Mendoza, 2019).

La recuperación de la balacera en la casa de los hermanos Serdán en *Luz y Progreso* (mural N°3) tiene esta intención de visibilizar y recuperar el enfrentamiento armado que dio inicio a la Revolución Mexicana después de los fracasados intentos de hacer valer el principio de no reelección a través del sufragio para terminar con el gobierno de Porfirio Díaz, quien para 1908 ya estaba preparando su séptima reelección. Se trató de la lucha contra un sistema político autoritario por parte de un movimiento político nacional que veía en la perpetuación del poder la pérdida de la democracia (La France, 1987). En este sentido, hacemos referencia a un hecho histórico acontecido a principios del siglo pasado, demostrando que no se busca trastocar los hechos violentos de la historia contemporánea porque resultan peligrosos e incómodos para los gobiernos actuales y para la sociedad. La presentación de lo sucedido en la casa de los hermanos Serdán como un hito que dio inicio a la revolución no deja de ser una mirada oficialista que pretende posicionar a Puebla como una ciudad importante dentro de uno de los acontecimientos más destacados de la historia mexicana. Sabemos que a nivel nacional ya existían diversos movimientos en contra del gobierno de Porfirio Díaz, específicamente en el norte del país (Samaniego López, 2010).

Por otra parte, la violencia estatal se presenta también como prácticas represivas que no necesariamente implican el uso de las armas; la aplicación de políticas neoliberales y la expulsión forzada de una comunidad forman parte del accionar negativo de un gobierno que actúa a favor de intereses inmobiliarios y la inversión financiera público privada (Olivera y Salina, 2018). El entubamiento del río San Francisco entre 1964 y 1967, retomado por el mural *Érase una vez un río* (mural N°1), se enmarca en un proceso de transformación del uso del suelo llevado a cabo por el gobierno municipal que, no solo implicó la desaparición de un elemento natural que fue sumamente importante para el surgimiento y desarrollo de la ciudad, sino que también se expropiaron forzosamente 187

inmuebles que afectaron a los barrios históricos y a sus habitantes (Cortés Hernández, 2018). Este tipo de decisiones nunca se dan de manera favorable para quienes deben dejar sus casas a veces sin ningún tipo de compensación justa; y esto es algo que se dio de una manera reiterativa en la ciudad si tenemos en cuenta que para 1997 nuevamente llevaron a cabo un desplazamiento forzado. El interés de crear el Paseo San Francisco enmarcado en el Programa de Desarrollo Regional de Angelópolis durante el gobierno de Manuel Barlett (1993-1999) determinó que el espacio entre la 14 oriente y la 20 oriente debía ser destinado al turismo y al comercio. El proyecto resultó en la desaparición de varios inmuebles históricos que tenían gran valor cultural y la privatización del lugar que implicó la expulsión violenta de quienes vivían allí en un total de 6 manzanas (Churchill, 1999)¹³⁰.

Todas estas acciones hay que entenderlas como parte de la mercantilización del Centro histórico con el objetivo de llevar a cabo una transformación urbanística que permita fomentar la actividad turística, un sector que hoy representa una parte importante de la economía poblana, a través de la valoración mercantil de su historia, aunque no tanto de su arquitectura si tenemos en cuenta la destrucción de los inmuebles patrimoniales. Asimismo, como ya hemos mencionado, es inevitable no pensar precisamente en la elaboración de los murales como forma de embellecimiento de ciertos edificios que se encuentran muy deteriorados pero que forman parte de esta zona protegida (Navarro, Fini y Castro, 2017).

¹³⁰Se han llevado a cabo otras expropiaciones de tierra en la ciudad, que no nos competen en este trabajo por no ser de la zona fundacional como, por ejemplo, las realizadas en la zona de Angelópolis, en la reserva Atlixcáyotl-Quetzalcóatl, con el propósito de otorgarlas a empresarios extranjeros y locales para llevar a cabo sus proyectos inmobiliarios.

CONCLUSIONES

En esta tesis hemos analizado, no solo las funciones de los murales realizados en la zona fundacional de Puebla, sino también las representaciones construidas en las ocho obras llevadas a cabo por el Colectivo Tomate durante el proyecto “Mayúscula”; nos hemos abocado a reparar sobre los vínculos que este grupo estableció con diversas instancias gubernamentales y de la sociedad civil, inscritos en un contexto político, económico, social y cultural determinado. En lo que respecta al primer capítulo, el recorrido por los orígenes del arte mural latinoamericano atendiendo a sus características principales y a las funciones que ha tenido a lo largo de la historia, nos ha permitido entender el papel que cumple en la actualidad, no solo como un muralismo urbano comprometido con la renovación del tejido social y de las economías locales de los barrios a través del trabajo comunitario; sino también como un arte que va más allá de lo estético y que representa procesos históricos, memorias afectivas, ausencias parciales, lo efímero y, principalmente, funcionan como muros políticos (Brown, 2012) que tapan la falta de políticas gubernamentales y que contienen el deterioro de los barrios que son intervenidos.

Estos usos del mural son consecuencia de un Estado que se ha puesto al servicio de los intereses inmobiliarios y la inversión financiera público-privada (Olivera y Salina, 2018) en un contexto caracterizado por la privatización del espacio público bajo requerimientos empresariales. En este sentido, rastrear las medidas neoliberales en el ámbito cultural y artístico a nivel nacional mostró como el arte mural pasó de ser contestatario a ser una manifestación condescendiente consecuencia de las diversas regulaciones que los sucesivos gobiernos mexicanos fueron imponiendo en relación al arte urbano y el uso del espacio público. Entonces, ¿Qué tipo de arte es el muralismo del siglo XXI? Si tenemos en cuenta que el Estado comenzó a controlar esta manifestación quitándole su carácter de denuncia. Es así como determinamos que existen dos tipos de arte mural: por un lado, uno no institucionalizado que responde al Arte Urbano, definido como ilegal, ejecutado en la clandestinidad y con un mensaje de denuncia social y política propio de sus orígenes y, que, como consecuencia de ello, su perduración en el espacio público es muy efímera llegando incluso a durar si no días, horas. Este tipo de arte responde a iniciativas individuales y/o colectivas, de artistas independientes, movimientos sociales y juntas de mejoras de barrio que llevan a cabo, no siempre, un trabajo comunitario. Por el otro, encontramos un arte institucionalizado que no es urbano, sino un arte público, legal, que cuenta con el permiso del Estado y que, por lo tanto, está

vinculado a normas y reglamentos. Se trata de una manifestación que posee una mayor durabilidad debido a que su contenido es aceptable y no posee críticas ni denuncias explícitas.

Es así como el Colectivo Tomate inaugura en Puebla el surgimiento de otros grupos como La Rueda abocados a la intervención de los barrios históricos. Asimismo, se inscribe dentro del arte mural público en tanto que responde a la coyuntura política, es decir, a los requerimientos por parte del gobierno nacional de utilizar el arte y la cultura como herramientas que rehabiliten el tejido social y que refuercen el sentido de pertenencia en zonas marginadas, buscando erradicar la pobreza y la violencia de los barrios (Primer Informe de Gobierno de Enrique Peña Nieto, sección 3: 331-345). Pero también, su accionar corresponde a las intenciones, por parte del gobernador Rafael Moreno Valle (2012-2017), de llevar a cabo una construcción escenográfica de la ciudad de Puebla para modernizarla y volverla atractiva estéticamente. Entonces, si bien existen grupos cuyo accionar realmente responde a realizar un trabajo comunitario con el fin de reivindicar los barrios y usar este arte como forma de resistencia; otros grupos, como es el caso del colectivo, terminan por asociarse al gobierno y a empresas privadas adaptando sus proyectos a los intereses de urbanización y turismo.

En el segundo capítulo, nos adentramos en el análisis del Colectivo Tomate con el objetivo de poder atender en detalle a sus relaciones con las instancias gubernamentales, la sociedad y, especialmente, con los artistas. De esta manera, pudimos determinar que el grupo funcionaba como un corporativo cultural al servicio del Estado, que, si bien en un principio había surgido con la intención de llevar a cabo un trabajo comunitario, logrado con la primera etapa de “Ciudad Mural”, luego perdieron esta línea para limitarse a realizar murales en proyectos que no duran más de quince días y en donde los artistas son contratados temporalmente bajo condiciones laborales precarias. Más allá de esto, hay que revalorizar la función del arte como una herramienta capaz de transformar realidad y que, en las manos correctas, puede llegar a ser una fuerza de resistencia para aquellos barrios que han quedado relegados.

En el último capítulo de esta investigación, hemos analizado iconográficamente los ocho murales llevados a cabo en el centro histórico de la ciudad durante el proyecto “Mayúscula” por parte de diez artistas: Delio Rodríguez, Tony Collantez, Ahmyo, Himed&Reiben, Kloer, Uzzy, MalHechx, Uve Victoria y Al Va. De esta manera, pudimos observar que la temática del mural estaba estrechamente vinculada con la ubicación de las obras en el espacio público y que era consecuencia de los relatos proporcionados por el historiador mexicano Fabián Valdivia en colaboración con el colectivo. La elección de

los temas estuvo determinada por un doble recorte que implicó también la apropiación que hizo cada artista de la historia poblana según sus posicionamientos ideológicos, obteniendo así una reinterpretación de los hechos históricos que reprodujo una narrativa tradicional y oficial, si tenemos en cuenta el papel del jefe del centro histórico, Sergio Vergara, quien dio el permiso para llevar a cabo el proyecto. Las representaciones conjugaron tiempos anacrónicos con elementos que, en algunos casos, no refieren precisamente a la historia poblana.

El análisis de cada uno de los murales nos permitió recuperar las representaciones sociales, territoriales e históricas que éstos construyeron en el ámbito urbano de la ciudad, definidas en tres ejes: el primero referido a los relatos sobre la fundación de la ciudad asociada, por un lado, a su ubicación geográfica, es decir, su proximidad al río San Francisco, y por el otro, a la leyenda de los ángeles del obispo Garcés en concordancia con la tradición eclesiástica que posee Puebla; el segundo, asociado a la resistencia poblana durante el sitio de 1863 en contraposición a la fecha más difundida por la oficialidad que es la de la batalla del 5 de mayo de 1862; y el tercero, ligado a la violencia estatal aceptada por la historia oficial en torno, por un lado, a los conflictos electorales suscitados durante el porfiriato con la aparición del club antirreleccionista de los hermanos Serdán, y, por el otro, a los procesos de urbanización que determinaron la desaparición del río San Francisco a partir de su entubamiento entre 1964 y 1967 y la expulsión de los habitantes de los barrios en la zona fundacional para la construcción del Paseo San Francisco.

FUENTES Y ARCHIVOS

A. Documentos oficiales

- Primer Informe de Gobierno de Enrique Peña Nieto (2012-2013), sección 3: 331-345
- Cuarto Informe de Gobierno de Enrique Peña Nieto (2015-2016), sección 3: 386-400
- Ley de Cultura del Estado de Puebla. Gobierno del Estado de Puebla. Disponible en: <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Documentos/Estatal/Puebla/wo96592.pdf>

B. Documentos editados

- 485 años de historia en el Archivo General Municipal de Puebla*. (2017). 1ª ed. Municipio de Puebla.
- El patrimonio sitiado. El punto de vista de los trabajadores* (1995). Trabajadores Académicos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Delegación D-II-I-A-1, Sección X del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, 407 pp.
- Guía del Patrimonio Religioso de la Ciudad de Puebla* (2015). 3ª ed. H. Ayuntamiento de Puebla.
- Nueva Historia General de México* (2010). Editor Digital: Himali. El Colegio de México.
- Municipio de Puebla, pasado y presente. Una visión para el futuro*. (2001) Honorable Ayuntamiento del Municipio de Puebla 1999-2002. 6to Coloquio OCPM, Puebla, México.

C. Entrevistas

- Entrevista realizada a Uzziel ÁLVAREZ FUENTES (Uzzy) por Macarena G. MUGIONE MÉNDEZ, Puebla, 4 de marzo del 2021.
- Entrevista realizada a Mónica AMUCHÁSTEGUI por Macarena G. MUGIONE MÉNDEZ, Puebla,
- Entrevista realizada a Maribel BENÍTEZ por Macarena G. Mugione Méndez el 5 de marzo del 2021.
- Entrevista realizada a Gabriela GONZÁLEZ (MalHechx) por Macarena G. MUGIONE MÉNDEZ, Puebla, 16 de marzo del 2021
- Entrevista realizada al artista GRACMOR por Macarena G. MUGIONE MÉNDEZ, Puebla, 3 de marzo del 2021
- Entrevista realizada a Ana Marta HERNÁNDEZ CASTILLO por Macarena G. MUGIONE MÉNDEZ, Puebla, 6 de diciembre del 2021
- Entrevista realizada a Citlalín LÓPEZ RODRÍGUEZ por Macarena G. MUGIONE MÉNDEZ, Puebla, 13 de diciembre del 2021.
- Entrevista realizada a Víctor MORALES (Go Os) por Macarena G. MUGIONE MÉNDEZ, Puebla, 28 de octubre del 2021
- Entrevista realizada a Fernando PONCE (Kloer) por Macarena G. MUGIONE MÉNDEZ, Puebla, 10 de marzo del 2021.
- Entrevista realizada a REIBEN por Macarena G. MUGIONE MÉNDEZ, Puebla, 10 de marzo del 2021.
- Entrevista realizada al artista Delio RODRÍGUEZ por Macarena G. MUGIONE MÉNDEZ, Puebla, 12 de marzo del 2021.
- Entrevista realizada a Fabián VALDIVIA por Macarena G. MUGIONE MÉNDEZ, Puebla, 24 de marzo del 2022.
- Entrevista realizada a Alejandro VARELA (Al Va) por Macarena G. MUGIONE MÉNDEZ, Puebla, 9 de marzo del 2021.

D. Recursos web

- Página web del COLECTIVO TOMATE. Consultada el 3 de abril del 2021. Disponible en: <https://colectivotomate.org/>.
- Página web de LA RUEDA PROMOTORA CULTURAL A.C. Consultada el 3 de abril del 2021. Disponible en: <https://www.facebook.com/laruedapuebla>.
- Página web de GALERÍA 333. Consultada el 26 de mayo del 2021. Disponible en: http://www.capitalculturalennuestracasa.cdmx.gob.mx/galeria_333.html.
- Página web de GERMEN NUEVO MURALISMO MEXICANO. Consultado el 26 de mayo del 2021. Disponible en: <https://www.facebook.com/muralismogermen>.
- Página web del MOVIMIENTO ARTE Y DIGNIDAD. Consultada el 25 de octubre del 2021. Disponible en: <https://www.facebook.com/movarteydignidadslp>.
- Página web de RSES CREW. Consultada el 26 de mayo del 2021. Disponible en: <https://www.facebook.com/GraffitiRsES>.
- Página web de TRAZOS URBANOS. Consultada el 16 de enero del 2022. Disponible en: <https://www.trazosslp.com/>.

- Página web de la COMISIÓN NACIONAL DE LOS SALARIOS MÍNIMOS (2021). Consultado el 27 de noviembre del 2021. Disponible en : <https://www.gob.mx/conasami/documentos/tabla-de-salarios-minimos-generales-y-profesionales-por-areas-geograficas>.
- Página web de SALARIO PARA OFICIOS Y PROFESIONES EN MÉXICO (2021). Consultado el 27 de noviembre del 2021. Disponible en: <https://mx.talent.com/salary?job=profesiones+oficios>.
- Página web de SEGUIMIENTO DE PRECIOS DE LA CANASTA BÁSICA (2021). Consultado el 27 de noviembre del 2021. Disponible en: <https://www.sedeco.cdmx.gob.mx/servicios/servicio/seguimiento-de-precios-de-la-canasta-basica>.
- Página web de la SITBUAP (2021). Consultada el 29 de noviembre del 2021. Disponible en: <https://www.sitbuap.com/>.
- Página web del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Consultada el 8 de junio del 2022. Disponible en: <https://www.inah.gob.mx/>
- Página web de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México. Consultada el 5 de junio del 2022. Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/>
- CANAL 13 DE PUEBLA (2022). “Se estrena un mural que representa la batalla de Puebla en el Boulevard 5 de mayo”, en *Youtube [digital]*. Consultado el 8 de mayo del 2022. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=j1HiPsEHGTw>.
- CN13 NOTICIAS (2020). “Artistas señalan a colectivo Tomate de irregularidades y posible colisión del Ayuntamiento de SLP”, en *CN13 NOTICIAS San Luis Potosí [digital]*. Consultado el 25 de octubre del 2021. Disponible en: <https://cn13.tv/artistas-senalan-a-colectivo-tomate-de-irregularidades-y-posible-colision-del-ayuntamiento-de-slp/>.
- CRUZ, Mónica (2016). “Los muralistas mexicanos que pintaron un barrio entero”, en *El País [digital]*. Consultado el 19 de mayo del 2021. Disponible en: https://verne.elpais.com/verne/2016/06/04/mexico/1465019297_553358.html.
- ECURED (2021). *Chalchiuhtlicue*. Consultado el 29 de marzo del 2021. Disponible en: <https://www.ecured.cu/Chalchiuhtlicue>.
- GONZÁLEZ, Verónica (2021). “Estos son los gastos que puede deducir tu empresa”, en *Occmundial [digital]*. Consultado el 14 de enero del 2022. Disponible en: <https://www.occ.com.mx/blog/deduccion-de-impuestos-para-empresas/>.
- JUÁREZ, Guadalupe (2016). “En murales, distintos artistas plasman historia de Puebla”, en *24 horas El diario sin límites Puebla*. Consultado el 1 de abril del 2021. Disponible en: <https://24horaspuebla.com/2016/08/30/en-murales-distintos-artistas-plasman-historia-de-puebla/>.
- MILENIO DIGITAL (2019). “De himnos y escudos: Puebla, la ciudad de los ángeles”, en *Milenio [digital]*. Consultado el 21 de febrero del 2022. Disponible en: <https://www.milenio.com/estados/puebla-historia-y-significado-de-su-himno-y-escudo>.
- REDACCIÓN EL HERALDO DE MÉXICO (2021). “¿Por qué la catedral de Puebla esta custodiada por ángeles?”, en *El heraldo de México [digital]*. Consultado el 21 de febrero del 2022. Disponible en: <https://heraldodemexico.com.mx/nacional/2021/2/10/por-que-la-catedral-de-puebla-esta-custodiada-por-angeles-255874.html>.
- REDACCIÓN EXPANSIÓN (2013). “Una política cultural ‘ambiciosa’, pero ‘poco clara’ con Peña Nieto”, *Expansión [digital]*. Consultado el 20 de diciembre del 2021. Disponible en: <https://expansion.mx/entretenimiento/2013/12/02/una-politica-cultural-ambiciosa-pero-poco-clara-con-pena-nieto>
- REDACCIÓN LOS ANDES (2021). “‘El niño que llora’: la trágica y maldita historia detrás del cuadro que todos tuvimos”. *Los Andes [digital]*. Consultado el 18 de enero del 2022. Disponible en: <https://www.losandes.com.ar/por-las-redes/el-nino-que-llora-la-tragica-y-maldita-historia-detras-del-cuadro-que-todos-tuvimos/>
- REDACCIÓN CÓDIGO (2019). “10 colectivos de los ‘70 en México: La generación de los grupos”, en *Revista Código. Arte, Arquitectura, Diseño [digital]*. Consultado el 8 de junio del 2022. Disponible en: <https://revistacodigo.com/generacion-de-los-grupos/>
- LA REDACCIÓN (2002), “Controversia por nuevo nombre de la ciudad de Puebla”, en *Proceso [digital]*, consultado el 19 de junio del 2021. Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/nacional/2002/8/2/controversia-por-nuevo-nombre-de-la-ciudad-de-puebla-68247.html>
- SETNOTICIAS (2022). “Conoce el mural que hará honor al 160º aniversario de la batalla del 5 de mayo en Puebla”, en *Youtube [online]*. Consultado el 8 de mayo del 2022. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IIuDdJZ21iM..>
- ÚNICA (2020). “Leyenda de la Campana María”, en *Única [Digital]*. Consultado el 21 de febrero del 2022. Disponible en: <https://revistaunica.com.mx/leyenda-de-la-campana-maria/>.
- VILLANUEVA LOMELÍ, David (2019). “Río San Francisco”, en *El sol de Puebla [digital]*. Consultado el 7 de junio del 2021. Disponible en: <https://www.elsoldepuebla.com.mx/analisis/rio-san-francisco-4439111.html>

BIBLIOGRAFÍA

A. Estudios teórico-metodológicos

- AUDEN, Wystan Hugh (2019). "Reflexiones sobre arte y libertad", en *El correo de la UNESCO*, pp.39-45. Recuperado de: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000366673_spa
- BARRIERA, Darío G. (comp.) (2002). *Ensayos sobre microhistoria*. Morelia: Prohistoria.
- BENJAMIN, Walter (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca, México, 127p.
- BLANCO, Ismael, FLEURY, Sonia, y SUBIRATS, Joan. (2012). Nuevas miradas sobre viejos problemas: Periferias urbanas y transformación social. *Gestión y política pública*, 21 (spe), 3-40. Recuperado en 08 de octubre de 2021, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-10792012000300001&lng=es&tlng=es.
- BORON ATILIO (2003). *Estado, capitalismo y democracia en América Latina*. Buenos Aires: Clacso, 320p. Disponible en la World Wide Web: <http://www.clacso.org/wwwclacso/espanol/html/libros/estado/estado.html>
- BORJA, Jordi (2011). "Espacio público y derecho a la ciudad". *Viento Sur* (116), pp. 39-49. Disponible en: http://cdn.vientosur.info/VScompletos/VS116_Borja_EspacioPublico.pdf
- BOURDIEU, Pierre (1980). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Montessor.
- (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama: Barcelona.
- BOURRIAND, Nicolás (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora. 135pp.
- BROWN, Wendy (2012). "Desear Muros". En *Relaciones Internacionales*, N°19, pp123-147.
- CAPASSO, Verónica Cecilia (2015). *Arte, política y espacio. Una revisión crítica desde el posestructuralismo* (Tesis de posgrado). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1198/te.1198.pdf>
- CARRIÓN, Fernando (2007). "Espacio público: punto de partida para la alteridad". En: SEGOVIA, O. (ed.) *Espacios públicos y construcción social: hacia un ejercicio de la ciudadanía*. Santiago de Chile: Ediciones Sur, pp. 79-97.
- CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Editorial Gedisa: Barcelona, España.
- (1994). "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones". *Punto de Vista* 13 (39), pp. 43-48.
- DE CERTEAU, Michel (1979). *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DELGADO, Manuel (2007). "El espacio público como ideología". Ponencia presentada en *Jornadas Marx Siglo XXI*. Logroño: Universidad de la Rioja. Disponible en: <https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2014/03/el-espacio-pc3bablico-como-ideologc3ada-manuel-delgado.pdf>
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). "La historia del arte como disciplina anacrónica". En *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, pp.31-78.
- (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- FAJARDO FAJARDO, Carlos (2009). "De la contemplación estética a la interacción participativa". *Enunciación*, 14 (2), Bogotá, Colombia, pp.42-50.
- FELMAN, Shoshana (2002). *The Juridical Unconscious, Trials and traumas in the twentieth century*, Harvard University Press, England, pp. 131-166.
- FISCHER, Ernst (1999). *La necesidad del arte*. Barcelona: Altaya.
- HENDERSON, Conway W. (1991), "Conditions Affecting the Use of Political Repression", *Journal of Conflict Resolution*, 35 (1), pp.120-42.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1994). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Editorial Trotta: Madrid.
- LADAGGA, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Adriana Hidalgo Editora. 296pp.
- LE BRETON, David (1999). "Antropología de las emociones", en *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Ed. Nueva Visión, pp.103-138.
- LEFEBVRE, Henri (1974). *La producción el espacio*. Colección Entrelíneas, Capitán Swing.
- LYNCH, Kevin (1975). *¿De qué tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente*. Colección Arquitectura y Crítica, Ed. Gili: Barcelona, 285p.
- MARÍN, Louis (2009). "Poder, representación, imagen", en *Prismas, revista de historia intelectual*, N°13, pp.135-153.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Emilio (2014). "Espacio, memoria y vínculo social", en *Tribune*, pp-7-23.

- MENDOZA NIÑO, Ivonne Paola (2011). Arte y trabajo: una aproximación conceptual a la relación del arte con otros campos del espacio social. *Calle14*, 5 (6), 120-138.
- NUSSBAUM, Martha (2008). "Las emociones y las sociedades humanas", en *Paisajes del pensamiento*, pp.167-203
- NOSCHIS, Kaj (1984). *Signification affective du quartier*. Librairie des Méridiens: París
- ORY, Pascal (2004). *L'Histoire Culturelle*. París: Presses Universitaires de France
- OSZLAK, Oscar, FONTANA, Andrés y GUTIÉRREZ, Leandro (1982). *La formación del Estado Argentino*. Editorial Belgrano, 270pp.
- PANOFSKY, Erwin (1983). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- POBLADOR MUGA, María Pilar (2018). "El recuerdo de lo fugaz: la arquitectura efímera en la época del progreso", en CHOCARRO CASTÁN, Alberto, LOMBA SERRANO, Concha y POBLADOR MUGA, María Pilar (coord.), *El tiempo y el arte: reflexiones sobre el gusto IV*, vol.1, pp.127-154.
- RICART, Núria y Antoni REMESAR (2013). "Reflexiones sobre el espacio público". *On the W@terfront Public Art.Urban Design.Civic Participation.Urban Regeneration* (25), pp. 5-35. Disponible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18792/21278>
- RICOEUR, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- ROUSSO, Henry (2012). *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*, Gallimard, France.
- SERNA, Justo y Anacleto PONS (2003). "En su lugar. Una reflexión sobre la historia local y el microanálisis". *Coatepec* 2 (4), pp. 35-56. Disponible en: revistacoatepec.uaemex.mx/%20article/viewFile/53/49
- SEWELL, Williams (2006). "Una teoría de estructura: dualidad, agencia y transformación". *Arxius de sociología* (14), pp. 145-176. Disponible en: https://www.uv.es/~sociolog/arxius/arxius_14.html
- SHINER, Larry (2001). *La invención del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- VASARI, Giorgio (1550). *La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*. Italia.
- VÁSQUEZ SALINA, Alejandro (2016). "Aproximaciones al arte público". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* [en línea]. 2016, 11(2), 15-27[fecha de Consulta 22 de Julio de 2021]. ISSN: 1794-6670. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297048612001>
- WILLIAMS, Raymond (2001). *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.

B. Estudios de investigación sobre temas internacionales

- AGESTA, Ma. De las Nieves y Juliana LÓPEZ PASCUAL (2019). "Lecturas para una política de la cultura". En: AGESTA, Ma. De las Nieves y Juliana LÓPEZ PASCUAL (eds.). *Estado del Arte. Cultura, sociedad y política en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Ediuns. (en prensa).
- ALBARRACÍN, Leticia V. (2013). "Arte y política: el caso de 'Tucumán Arde' (1968-1969)", en *Nuestra América*, 1 (1), pp.102-121.
- ALCATRUZ RIQUELME, Paula (2011). *Las paredes tienen historia: murales barriales contemporáneos en Buenos Aires (Argentina) y Santiago (Chile). Acercamiento a las historias e identidades de los sujetos barriales de La Boca (1999-2010) y La Victoria (1984-2010)* [tesis de maestría]. Universidad de Chile. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108743>
- BARNUEVO SOLÍS, Xavier Andrés (2016). *Las relaciones entre el arte mural, los espacios públicos y emblemáticos de la ciudad de Loja* (Tesis de Maestría en Artes). Cuenca: Facultad de Artes, Universidad de Cuenca.
- BELEJ, Cecilia (2008). "Quinquela Muralista". En: WECHSLER, Diana B. *Quinquela entre Fader y Berni en la Colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, pp. 57 – 77.
- BRAGASSI H., Juan (2010). "El Muralismo en Chile: Una Experiencia Histórica para el Chile del Bicentenario". *Memoria Chilena* [en línea]. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-123178.html>
- CASTELLANOS, Polo (2017). "Muralismo y resistencia en el espacio urbano". *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales* 1 (7), pp. 145-153. Disponible en: <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/castellanos>
- CERDA BRINTRUP, G. (2000). "Arquitectura Deco en Concepción: 1920 – 1940", en *Arquitecturas del sur*, 16(28), 1–32. Recuperado a partir de <http://revistas.ubiobio.cl/index.php/AS/article/view/901>
- CROSIER, Loren (2010). "El Muralismo: El Papel de los Murales en la Lucha de los organismos Sociales en la Ciudad de Buenos Aires = Muralism: The Role of Murals in Social Organizations". *Independent*
- DEL VALLE, Luis Andrés (2012). "Francisco Salamone: la modernidad como construcción del paisaje", en *Anales del IAA*, N°42, pp.191-202.
- DOMÍNGUEZ CORREA, Paula (2006). *De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile* (Tesis de grado). Santiago de Chile: Departamento de Teoría de las Artes,

Facultad de Artes, Universidad de Chile. Disponible en: http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101636/dominguez_p.pdf?sequence=3&isAllowed=y

- DRIEN, Marcela, ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa y VANEGAS, Carolina. (2013) (eds.). *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina. III Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica*. Santiago de Chile: GEAP / UAI.
- ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa, MUÑOZ, Carmen, RECIO Carlos y VANEGAS, Carolina (2013). *Pasados presentes: debates por las memorias en el arte público en América Latina, IV Seminario Internacional sobre Arte Público en América Latina*. Cali: Universidad del Valle- GEAP- Latinoamérica.
- FERNÁNDEZ HERRERO, Emilio (2017). *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos [Tesis Doctoral]*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46424/1/T39585.pdf>
- GENÉ, Marcela (2005). *Un Mundo Feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GUERSTEIN, Sabrina (2011). “Una aproximación al arte y al espacio público en Bahía Blanca: el “I Encuentro De Muralistas”. Ponencia presentada en *IV Jornadas de Humanidades*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3664/1/Guerstein.pdf>
- KONIG, Maximiliano (2017). “Muralismo barrial en Alta Gracia”, en *Para el mundo: reseñas, crónicas y entrevistas de arte, cultura y comunidad [digital]*. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Disponible en: <http://unrato.artes.unc.edu.ar/muralismo-barrial-en-alta-gracia/>
- LENCINAS, Soledad, ORTÍZ, Marina, LORCA, Claudio y NÚÑEZ, Pedro (2007). *Combates por la Memoria; el Muralismo político en Chile y en Argentina hacia la integración de experiencias populares, socioculturales de resistencia*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo/ Universidad de Valparaíso/ Universidad Mayor de San Andrés. Cátedra Virtual para la Integración Latinoamericana. Disponible en: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5776/combatesporlamemoria.pdf
- LONGONI, Ana y Gustavo BRUZZONE (comps.) (2008). *El Siluetazo*. Rosario: Adriana Hidalgo.
- MENDER, Pierre Michel (2006). “Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management”, en V. A. Ginsburgh y D. Throsby (Eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Holanda: Elsevier B.V. pp. 762-811.
- MIRANDA FONSECA, Héctor (2015). “La importancia de San Agustín y Santo Tomás de Aquino en la concepción cósmica y su influencia en los calendarios”, en *Revista Humanidades*, 5 (2), pp.1-21. Escuela de Estudios Generales, América Central, Costa Rica.
- MORALES YÉVENES, Pedro (2011). *Todos los colores contra el gris: experiencias muralistas bajo la hegemonía militar. Espacios ganados y en tránsito hacia el nuevo orden democrático (1983-1992)* (Tesis de grado). Santiago de Chile: Escuela de Historia, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Disponible en: <http://bibliotecadigital.academia.cl/handle/123456789/106>
- MUGIONE MÉNDEZ, Macarena Gisela (2019). “Entre el mar y la arena: representaciones identitarias en los murales de Omar Sirena. Punta Alta (2000-2016)” [tesis de licenciatura]. Departamento de Humanidades. Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca, Argentina.
- OZLAK, Oscar, FONTANA, Andrés y GUTIERREZ, Leandro (2004). *La formación del Estado Argentino*. Ed. Belgrano: Buenos Aires.
- PERALTA FERREYRA, Ilda (2020). “Expresión callejera y ciudadana. Un proyecto artístico, social y político, que compromete al conjunto de la ciudad y que convoca a los artistas de la pintura urbana”, en *Aularia revista digital de comunicación, Plataforma Murales*, V.2, pp.91-94.
- RUIZ, Diego Alejandro (2011). “Entremuros. Una crónica social y cultural: el arte mural del país”. *Revista Digital: Discurso visual* (16), s/p. Disponible en: <http://discursovisual.net/dvweb16/agora/agodiego.htm>
- SERRANO, Felipe V. (2010). “Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: una reflexión histórico política”, en *Argumentos* (Méx.), 23 (64).
- SCHÁVELZON, Daniel (2010). “El mural de Siqueiros en Argentina; arte política en América Latina (1933)”. *Contratiempo: arte, pensamiento y política*. XI (3), pp. 3-9. Disponible en: http://www.revistacontratiempo.com.ar/schavelzon-mural_siqueiros.pdf
- TRABA, Marta (1994). *El arte de América Latina. 1900-1980*. New York, Washington D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo.
- VILLAR LOZANO, Mayerly Rosa y AMAYA ABELLO, Sebastián (2010). “Imaginaríos colectivos y representaciones sociales en la forma de habitar los espacios urbanos. Barrios Pardo Rubio y Rincón de Suba”, en *Revista de Arquitectura*, vol. 12, pp. 17-27. Universidad Católica de Colombia Bogotá, Colombia.

- ZAMORANO Pérez; Emilio PEDRO y Claudio, CORTÉS LÓPEZ (2007). "Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético". *Universum: revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 2 (22), pp. 264-284. Disponible en: https://www.redalyc.org/pdf/650/Resumenes/Resumen_65027764017_1.pdf

C. Estudios de investigación sobre temas nacionales

- ACEVEDO, Esther (2001). "De la reconquista a la intervención". En *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*. Instituto Nacional de Bellas Artes: México
- ALFARO, Mónica y ARÉVALO, Marco Sergio (2005). "El barroco popular (o tequitqui) en los espacios monásticos de la sierra alta y altiplano: ¿un producto mestizo?", en *Memoria XVIII. Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano*. Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.
- ALVARADO MENDOZA, Arturo (2019). "Violencia política y electoral en las elecciones de 2018", en *Alteridades*, 29 (57), pp.59-73.
- ARANCIBIA, Andrea (2021). "Historia de los Corazones Mexicanos o Milagritos", en *LaSantisima.cl*, Recuperado de: <https://www.lasantisima.cl/single-post/corazones-mexicanos-o-milagritos>. Consultado el 27/04/2022.
- AVIÑA CERECER, Gustavo (2006). "Sabiduría, identidad y resistencia: el simbolismo del jaguar entre las tierras altas y bajas de la cultura maya", en *Cuicuilco*, 13 (36), pp. 177-201. Escuela Nacional de Antropología e Historia Distrito Federal, México.
- CAMARILLO, Abigail (2020). "¡De norte a sur! Mapa de arte urbano en la CDMX", en *Chilango [digital]*. Disponible en: <https://www.chilango.com/ocio/arte-urbano-cdmx-mapa/>. Consultado el 19 de mayo del 2021.
- CHARLOT, Jean (1985). *El renacimiento mexicano 1920-1925*. Editorial Domés, 414pp.
- CRUZ CORTÉS, Noemí (2019). "Hunab Ku, revisión de una deidad en la Historia de Yucatán de fray Diego López Cogolludo", en *Estudios de la Cultura Maya LIII*, pp.239-260.
- DE LA GARZA, Mercedes (2001). "El águila real, símbolo del pueblo mexicana", en *Caravelle*, n°76-77, Hommage à Georges Baudot. pp. 105-117.
- DE LA TORRE VILLAR, Ernesto y GÓMEZ CAMACHO (2012). "La intervención francesa", en PANI, Erika (coord.) *La intervención francesa en la revista Historia Mexicana*, Colegio de México, pp.21-68.
- EJEA MENDOZA, Tomás (2009). "La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística", en *Sociológica*, 24 (71), pp.17-46.
- FERRANDO CASTRO, Marcelo (2021). "¿Quién era la Chalchiuhtlicue? La diosa del agua azteca", en *RedHistoria*. Disponible en: <https://redhistoria.com/quien-era-chalchiuhtlicue-la-diosa-azteca-del-agua/>. Consultado el 29 de marzo del 2021.
- FUENTES AGUILAR MERINO, Judith (2004). *La corriente muralista y el mecenazgo estatal. [grado de licenciatura en historia]*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras.
- FLORESCANO, Enrique (COMP.) (1993). *El patrimonio cultural de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fondo de Cultura Económica.
- GARRIDO, Esperanza (2009). "La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica", en *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, núm. 6, pp. 53-72, Universidad Politécnica Salesiana Cuenca, Ecuador
- GONZÁLEZ ORTIZ, Ramón C. (2016). "Cuestiones sobre la gentrificación y su avance en México". *Rebelión [online]*. Disponible en: <https://rebelion.org/cuestiones-sobre-la-gentrificacion-y-su-avance-en-mexico/>
- HERNÁNDEZ, Jonathan (2021). "¿Qué son los milagritos mexicanos y cuál es la historia de los corazones?", en *Flor de Piña. Arte y Folklore*. Recuperado de: <https://www.flordepina.mx/blogs/blog-de-artesantias/que-son-los-milagritos-mexicanos-y-cual-es-la-historia-de-los-corazones#:~:text=%C2%BFCu%C3%A1l%20es%20la%20historia%20de,Tehuantepec%2C%20durante%20la%20C3%A9poca%20colonial>. Consultado el 27/04/2022.
- JAIMES, Héctor (2012). *Filosofía Del Muralismo Mexicano. Orozco Rivera Y Siqueiros*. Plaza y Valdés Editores: Madrid, España. 163pp.
- JOHANSSON, Patrick K. (2012). "La muerte en la cosmovisión náhuatl prehispánica. Consideraciones heurísticas y epistemológicas", en *Estudios de cultura náhuatl*, 43, pp.47-93.
- LA FRANCE, David (1987). *Madero y la Revolución Mexicana en Puebla*. Universidad Autónoma de Puebla. 247p.
- LANDER, Sergio (1999). "Muralismo mexicano: cantos y sollozos por la dignidad humana", en *Alas y Raíces*, N°1, pp.12-17. Disponible en: <https://repositorio.uft.cl/xmlui/handle/20.500.12254/1058>.

- LAVEN, Pagnone Patricia (2014). "La poliangularidad en el muralismo contemporáneo" (reseña). *Revista de la Red Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea* 2 (3), pp. 161-162. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/download/13459/17269>
- LEÓN PORTILLA, Miguel (1972). *Religión de los nicaraos. Análisis y comparación de tradiciones culturales nahuas*. Universidad Autónoma Nacional de México. Instituto de Investigaciones Históricas. 120p.
- LEYVA PIÑA, Marco Antonio y LÓPEZ MATÍAS, Briguet Loami (2016). "Neoliberalismo y sindicalismo mexicano aletargado", en *El Cotidiano*, núm. 200, pp. 49-59. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, Distrito Federal, México
- MANDEL, Claudia (2007). "Muralismo Mexicano: arte público/ Identidad/ Memoria Colectiva". *Escena. Revista de las artes* 61 (2), pp. 37-54. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8181>
- MENESES GUTIÉRREZ (2012). *Consolidación del arte objeto, instalación y ambientación en México: 1975-1980*. Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- MOLINA VÁZQUEZ, Alejandro (2010). "El ajolote de Xochimilco", en *Ciencias*, núm. 98, abril-junio, pp. 54-59, Universidad Nacional Autónoma de México, México. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/644/64415002006.pdf>
- MONTES DE OCA NAVAS, Elvia (2017). "La evangelización de la Nueva España", en *La Colmena*, [S.l.], n. 30, pp.46-52. Disponible en: <<https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6546>>.
- OCHOA, Andrea (2020). "Alebrijes, las figuras fantásticas más coloridas del arte popular mexicano", en *Admagazine*. Recuperado de: <https://www.admagazine.com/gran-diseno/alebrijes-las-figuras-fantasticas-mas-coloridas-del-arte-popular-mexicano-20201028-7622-articulos>. Consultado el 1/05/2022.
- OLIVERA, Patricia y SALINAS, Luis (2018). "Desplazamientos y gentrificación extendida. Políticas neoliberales y resistencias sociales en la Ciudad de México", en *Geografía Norte Grande*, N°71, pp.167-187.
- PALACIOS MORENO, Mario Demetrio (2020). "Represión política y derechos humanos en los Estados Mexicanos", en RIVERA MOYA, Marla Mariela y SOBERANES FERNÁNDEZ, José Luis (Coord.) *Temas y tópicos jurídicos a propósito de Serafín Ortiz Ortiz*, pp.297-320.
- POBLETE ASTORGA, Daniel (2014). "Tlacauhtli, altepetl y tlalli: conceptos básicos de estructuración del espacio, territorio y tierra en el México pre-colombino", en *Revista Historia y Geografía*, N°31, pp.47-61.
- QUIROZ, O. (2004). "Veinte años de desarticulación obrera". *El Cotidiano*, núm. 126. México: Ediciones Eón/uam-a, pp. 66-175.
- REAL, Álvaro (2020). "La leyenda de San Cristóbal", en *Aleteia*, recuperado en: <https://es.aleteia.org/2020/07/10/la-leyenda-de-san-cristobal/>. Consultado el 30/04/2022.
- RIVA PALACIO, Viciente (1884-89). *México a través de los siglos*. Ed. J.Ballesta: México.
- RODRÍGUEZ BARBA, Fabiola (2008). "Por una política cultural de Estado en México", en *Repositorio del Observatorio Latinoamericano de Getsión Cultural*. Disponible en: <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/360>
- RODRIGUEZ BOLUFÉ, Olga María (2013). "Revisitaciones al muralismo mexicano desde América Latina y el Caribe". *Nierika: revista de estudios del arte* 2 (4), pp. 48-67. Disponible en: http://ri.iberro.mx/bitstream/handle/ibero/1269/RBOM_Art_17.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- RUBIAL GARCÍA, Antonio (coord.) (2013). *La iglesia en el México Colonial*. 1ª ed. México.
- SAMANIEGO LÓPEZ, Marco A. (2010). "El norte revolucionario. Diferencias regionales y sus paradojas en la relación con Estados Unidos", en *Historia Mexicana*, LX (2), pp.961-1018. El Colegio de México, A.C., Distrito Federal, México.
- SÁNCHEZ DAZA, Germán, ROMERO AMADO, Jorge y REYES ÁLVAREZ, Juan (2019). "Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México", en *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, 7 (21), Universidad Autónoma Nacional de México, México.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Indira (2012). *Nacionalismo e identidad nacional en la obra mural de José Clemente Orozco y Alfredo Zalce. [Tesis de Maestría]*. Universidad Autónoma de México, Facultad de Humanidades.
- SIERRA, Justo (1900-02). *México, su evolución social*. Ed. J. Ballesta y Compañía: México.
- TISOC MELGAR, Emiliano R. (2012). "Chalchihuites y piedras verdes entre los mexicas", en *Piedras del cielo, civilizaciones del jade*, pp.41-46. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- TOVAR Y DE TERESA, Rafael (1994). *Modernización y política cultural*, Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- VÁZQUEZ OLVERA, Carlos (1998). "El patrimonio sitiado. El punto de vista de los trabajadores". *Alteridades*, 8 (16), pp.187-192, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, D.F, México.

- VELA, Enrique (2011). “Cuauhtémoc, ‘el sol que descende’ (1520-1521)”, en *Arqueología Mexicana: los tlatoanis mexicas. La construcción de un imperio*. Especial 40, pp.78-85.
- VIGNERON, Laetitia Marie Christine (2016). *Imaginario de lo cotidiano. Afrancesamiento y vida burguesa en México, 1880-1920. [tesis de maestría]*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, 152pp.

A. Estudios de investigación sobre Puebla

- ARELLANO, Mónica (2018). “Colectivo Tomate: Lo más importante del diseño participativo es que la gente se encuentre y se reconozca”. *Plataforma Arquitectura*. Consultado el 19 de noviembre del 2019. Disponible en: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/891624/colectivo-tomate-lo-mas-importante-del-diseno-participativo-es-que-la-gente-se-encuentre-y-se-reconozca>
- BARRERA, Ámbar (2017). “4 puntos para entender la política cultural de Moreno Valle”, en *Lado B*. Disponible en: <https://www.ladobe.com.mx/2017/01/puntos-entender-la-politica-cultural-moreno-valle/> Consultado el 15 de junio del 2021.
- CABRERA MONTIEL, Lorena (2014). “El proyecto del Paseo del río San Francisco, Puebla, México. Gentrificación fallida, dirigida por el Estado y la inversión privada”, en *Working Paper Series-Contested cities, Serie (II) Prespectivas del estudio de gentrificación en México y Latinoamérica*. Disponible en: <http://contested-cities.net/working-papers/autor/lorena-cabrera-montiel/>
- CABRERA BECERRA, Virginia y TENORIO TÉLLEZ, Lina Marcela (2006). “Programa Angelópolis en la zona monumental de la ciudad de Puebla, México”, en *Ciencia Ergo Sum*, 13 (1), pp. 7-14, Universidad Autónoma del Estado de México, México.
- CAPASSO GAMBOA, Enrica Simona (2004). “*Aplicación de los elementos y conceptos básicos del diseño gráfico en la Talavera*” [Tesis de licenciatura]. Departamento de Diseño Gráfico, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla.
- CARRIZOSA, Paula (2019). “El IMACP retomará el PAU para regular más al espacio público que a los artistas”, en *La jornada de oriente [online]*. Disponible en: <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/el-imacp-retomara-el-pau-para-regular-mas-al-espacio-publico-que-a-los-artistas/>. Consultado el 25 de octubre del 2021.
- CHECHA-ARTASU, Martín M. (2013). “Arte urbano y participación ciudadana para la rehabilitación: el caso de Xanenetla, Puebla”, en *Especialidades. Revista de temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa, 3(1), pp. 26-46.
- CHURCHILL, Nancy (1999). “El Paseo del río San Francisco: Desarrollo urbano y Justicia social en Puebla, México”. *Social Justice: a Journal of Crime, Conflict and World Order*, 26 (3), pp.156-173.
- CORTÉS HERNÁNDEZ, José Héctor (2018). “El entubamiento del río de San Francisco en la ciudad de Puebla”, en *El pregonero de la ciudad*, N°16, El Archivo General Municipal y sus fuentes documentales, pp.16-18.
- CRUZ DE LOS ÁNGELES, José Aurelio; PÉREZ PAREDES, Alfredo; TORRALBA FLORES, Amado y BONILLA GASCA, Bania (2017). “Puebla, México ‘Ciudad Patrimonio de la Humanidad’. Percepción Ciudadana”, en *International Journal of Scientific Management and Tourism*, 3 (2), pp 273-298.
- ESTRADA URROZ, Rosalina (1986). “Nuevas máquinas, menos hombres. La modernización de una empresa textil en Puebla: ‘La Covadonga’”, en Leticia GAMBOA y Rosalina ESTRADA, *Empresas y empresarios textiles de Puebla. Análisis de dos casos*, Cuadernos de Historia Contemporánea 1, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias, Centro de Investigaciones Históricas del Movimiento Obrero, Seminario de Historia Contemporánea.
- (1997). *Del telar a la cadena de montaje. La condición obrera en Puebla, 1940-1976*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- ESTRADA URROZ, Rosalina y CANO GALINDO, Enrique (2013). “Entre el repique y el estruendo, la celebración del 5 de mayo en Puebla, 1868-1930”, en *Artelogie*, N°4. Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article180>
- FERNÁNDEZ CRUZ, Rafael F. (2018). *Rebelarse contra la tradición. Cultura juvenil en Puebla 1957-1964 [tesis de maestría]*. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- FONG, Beto (2020), “Los sapos: conoce la historia de esta famosa plazuela”, en *e-consulta [online]*, consultado el 19 de junio del 2021, disponible en: <https://www.e-consulta.com/nota/2020-11-01/entretenimiento/los-sapos-conoce-la-historia-de-esta-famosa-plazuela>
- GALÍ BOADELLA, Monserrat (2013). “Arte contemporáneo en Puebla. Dos ensayos”. BUAP, Fundación Manuel Toussaint. A. C. México.
- GIL MEJÍA, Raúl (2009). *Patrimonio Natural – Cultural del Estado de Puebla*, Puebla, México: Grafica Total.
- GONZÁLEZ MEDINA, Andrea (2017). “Programa de Artistas Urbanos: una lectura desde la sociología urbana”, en *Analéctica*, 4 (25). Disponible en: <https://doi.org/10.5281/zenodo.4379647>

- HERNÁNDEZ AVENDAÑO, Juan Luis (2017). "El Morenovallismo: gobernar como el PRI desde la alianza PAN/PRD", en HERNÁNDEZ AVENDAÑO, Juan Luis (coord.) *Rafael Moreno Valle Rosas (2011-2017): La persistencia del autoritarismo subnacional*", Cuadernos de Investigación, Universidad Iberoamericana de Puebla, pp.7-19
- HERNÁNDEZ, Gabriela (2017). "Moreno Valle: un riesgo para el país", en *Revista Proceso*. Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2017/1/29/moreno-valle-un-riesgo-para-el-pais-177974.html> Consultado el 15 de junio del 2021.
- HIRSCHBERG, Julia (1978). "La fundación de Puebla de los Ángeles: mito y realidad", en *Historia Mexicana*, 28 (2), pp.185-223. Consultado el 19 de junio del 2021. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/25135645>
- IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Luis Antonio (2012). "La evolución de las fábricas textiles de Puebla en el corredor Atoyac", en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, N°25, pp.37-56.
- KURJENOJA Anne Kristiina y SIMENTAL, María Emilia Ismael (2015). "La ciudad como imagen: Xanenetla, Puebla, México, la 'Ciudad-Mural'", en *Revista Internacional de Humanidades* 4(2), pp.263-280.
- LA FRANCE, David G. (1987). *Madero y la Revolución Mexicana en Puebla*. Universidad Autónoma de Puebla, México. 247pp.
- LLAVEN ANZURES, Yadira (2017). "Protestan artistas plásticos y promotores culturales en el Zócalo de Puebla", en *La Jornada de Oriente [online]*. Disponible en: <https://www.lajornadadeorient.com.mx/puebla/protestan-artistas-puebla/> Consultado el 16 de junio del 2021.
- LUIS, Bárbara (2017). "Proyecto La Rueda da color al barrio El Alto", en *El popular [digital]*. Disponible en: <https://elpopular.mx/secciones/libelula/2017/02/20/proyecto-la-rueda-da-color-al-barrio-el-alto>. Consultado el 19 de mayo del 2021.
- MARÍN IBARRA, Mariana (2017). "La creación del hito nacional: el 2 de abril de 1867", en *El pregonero de la ciudad*. N°13, El Archivo General Municipal, pp.8-10.
- MILÁN, Alfonso (2020). "En búsqueda de la figura del chinaco a través de fuentes icónicas de la época en México y Francia", en *Signos Históricos*, XXII (44), pp.14-49.
- NAVARRO, Mina Lorena; FINI, Daniele y CASTRO, Diego (2017). "Neoliberalismo y urbanización en la ciudad de Puebla: dinámicas y efectos", en *Bajo el Volcán*, 17 (26), pp. 67-90. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México.
- OLIVEIRA SANTOS, Rubens V. (2017). *De las avenidas de agua al río de asfalto: un estudio sobre el entubamiento del río de san francisco en puebla, (1963-1966) [tesis de maestría]*. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego", Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- ORTIZ DE MONTELLANO RÍOS, María Belem (2004). *Del mesón al hotel en la Puebla de los Ángeles [tesis de licenciatura]*. Universidad de las Américas Puebla.
- PIÑÓN, Alida (2018). "El sexenio que creó la Secretaría de cultura, pero bajó el presupuesto", en *El Universal*. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/el-sexenio-que-creo-la-secretaria-de-cultura-pero-bajo-presupuesto>
- ROSAS SALAS, Sergio F. (2012). *Agua e industria en Puebla. El establecimiento de la fábrica textil La Covadonga, 1889-1897*. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292013000400009#:~:text=El%20industrial%20veracruzano%20compr%C3%B3%20desde,ya%20he%20comentado%2C%20en%201835.
- SÁNCHEZ DAZA, José (2000). *Tendencias Pictóricas Contemporáneas en Puebla y sus Antecedentes Históricos. Tesis Impresa de Maestría en Ciencias Sociales*. BUAP. Pág. 54
- SOLANO, Julio P. E. (2015). "Los Serdán Alatríste: algo más que una familia", en *El pregonero de la ciudad. La revolución mexicana en Puebla*. N°7, pp.4-6.
- STEFANÓN LÓPEZ, María Elena (2012). "Carne de francés: muerte, hambre y humor negro durante el sitio de Puebla de 1863", en *Simposio en torno al 5 de mayo de 1862. Red Mexicana de Estudios de Espacios y Cultura Funerarios A.C*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- TAPIA RIVAS, Cristopher Iván (2018). *Revitalización de la imagen urbana a través de arte urbano (barrio de Analco). [tesis de licenciatura]*. Facultad de arquitectura. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- VALDEZ CRUZ, Nuri S. (2020). *Aproximaciones históricas a las temáticas muralistas en la ciudad de Puebla durante 1960-1990. [tesis de licenciatura]*. Facultad de filosofía y letras, colegio de historia, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 143p.

ANEXO

Carta emitida por el Movimiento Arte y Dignidad dirigidas al presidente municipal interino del municipio de San Luis Potosí. Obtenida de la página de Facebook del movimiento.

San Luis Potosí S.L.P. a 21 de Diciembre de 2020

Lic. Alfredo Lujambio Cataño

Presidente municipal interino del municipio de San Luis Potosí.

Arq. María Cecilia Padrón Quijano

Directora de Cultura municipal.

Comunidad de artistas, diseñadores e ilustradores de San Luis Potosí y México.

Habitantes de San Luis Potosí y ciudadanía en general

P R E S E N T E

En México, en la última década, el arte urbano se ha posicionado como una de las estrategias más populares para conectar con la ciudadanía, generar empatía y comunidad, iniciativa privada, organizaciones civiles e instancias de gobierno han planteado proyecto donde las y los artistas urbanos hemos sido pilar fundamental para su realización, resignificando y profesionalizando nuestras prácticas.

Reconocemos el poder transformador del arte y la cultura, consideramos como un logro que se destinen fondos a proyectos de este tipo, sin embargo, no podemos hablar de transformación si los recursos asignados a proyectos no se ejercen desde la transparencia y equidad, si solo se reconocen los derechos culturales de las personas desde una dimensión dialógica, si no se reconoce a los artistas como trabajadores con derechos y desde el trato digno, y sobre todo, si la realidad de las comunidades no se modifica en su beneficio y en cambio se les utiliza para engrosar *curriculums* y justificar la monopolización de recursos.

Durante la administración correspondiente al periodo 2018-2021, la dirección municipal de cultura promovió como uno de sus programas más relevantes la creación de la Carta de Derechos Culturales para la ciudad de San Luis Potosí a través de mesas y foros donde se promovió el dialogo directo entre la comunidad artística y cultural y tomadores de decisión entre los temas más recurrentes se colocó la promoción de una plataforma local y de fondos de carácter participativo y concursables¹, esto con la intención de hacer más democrático el acceso a recursos y más sostenibles las propuestas artísticas

Colectivo Tomate es una organización que, bajo el argumento del beneficio comunitario, la transformación social y el progreso, gestiona presupuestos elevados sin estrategias para transparentar su uso, orillando a quienes trabajan directo con las comunidades a condiciones precarias e indignas: ofrecen a las y los artistas sueldos que no corresponden a las horas de trabajo invertidas, ni al esfuerzo físico, o la vulnerabilidad

¹ Capítulo de Cultura del Plan de Desarrollo Municipal 2018-2021. Documento Borrado 1.0. Apéndice del infotme "Hacia un plan Estratégico de Cultura en San Luis Potosí, (Línea estratégica 1.9)

propia del trabajo; las jornadas de trabajo se llevan a cabo bajo presión, pues se prioriza el tiempo comprometido, antes que valorar el proceso y necesidades del artista; las condiciones de hospedaje para quienes así lo requieren son de hacinamiento en una habitación y en el suelo. Mientras el equipo operativo trabaja en las condiciones antes mencionadas, los directivos no participan en los procesos, pero en cambio, asisten a realizar clausuras vistosas para construir un discurso basado en la ficción.

La Dirección de cultura de San Luis Potosí, Colectivo Tomate y Comex anunciaron el pasado 11 de diciembre de 2020 una colaboración para intervenir en algunos barrios periféricos de esta ciudad.

Ante esta noticia el colectivo de artistas urbanos, Movimiento Arte y Dignidad SLP, rechaza el trabajo de Colectivo Tomate en San Luis Potosí. Por este medio exigimos:

1. Conocer el presupuesto total del proyecto. Desglosado el aporte de la empresa Comex, gobierno estatal, gobierno municipal, y aportaciones privadas.
2. Al ser un proyecto de carácter público se pide transparentar el uso del presupuesto mediante comprobantes de ingresos oficiales, de este evento y anteriores.
3. Diálogo con cultura municipal y autoridades competentes para proponer proyecto alternativo de mayor impacto social y menor impacto económico.
4. Que se valore y dignifique el trabajo de las y los artistas: pagos justos, transparencia en el uso de recursos, salvaguardar la seguridad de muralistas y priorizar procesos que vean realmente por la transformación social.

A las y los colegas artistas enviamos un mensaje de colectividad y respaldo, ninguna promesa de visibilidad puede pagar nuestra dignidad.

A la Dirección de cultura, exigimos congruencia, no se puede hablar de que “la cultura es un derecho” si no se garantizan derechos laborales para los artistas.

Al presidente municipal, que vigile las acciones que se realizan desde las instancias que están bajo su administración.

Atentamente

Movimiento Arte y Dignidad SLP

Nota: en caso de hacer caso omiso a las exigencias de los ciudadanos y artistas aquí presentes se entenderá la colusión y complicidad en contra de las demandas de los artistas.

Firmas de artistas y ciudadanos

Posicionamiento y actualización del MAD sobre el caso “Colectivo Tomate y su abuso en proyectos socio-artísticos”

El Movimiento Arte y Dignidad (MAD) surgió gracias a la suma de las voces de la comunidad artística que en un unísono denunciaron abusos, junto con una administración injusta de los recursos económicos por parte de Colectivo Tomate, una organización que lleva 11 años gestionando y operando diversos proyectos en toda la República Mexicana, proyectos que con ayuda de gobierno y empresas, “inspiran a la acción para transformar los espacios e incentivan la relación entre las personas a través de la participación, el diálogo y el arte”.

Desde que surgió a nivel nacional, el MAD ha ido recopilando testimonios de las discrepancias e incongruencias de Colectivo Tomate, y el 21 de diciembre del año 2020, publicó una carta dirigida al ayuntamiento del municipio de San Luis Potosí que tuvo gran repercusión tanto en la comunidad artística como en el mismo municipio. A raíz de la intensa actividad de este movimiento, el pasado 8 de enero de 2021, Colectivo Tomate lanzó un círculo de conversación titulado “Fortaleciendo el papel de las y los muralistas en el movimiento socio-artístico”, en el cual invita a los “diseñadores, artistas muralistas, personas creativas y asociaciones civiles que colaboren en proyectos socio artísticos en México a “[co-crear]... un decálogo de buenas prácticas y condiciones laborales en proyectos socio artísticos, que tendrá impacto y difusión nacional para que se pueda replicar en el país”.

El día 13 de enero de 2021 el actual director de colectivo tomate Guillermo Milano Castillo (Antes Luisa Maribel Benítez Ramírez y Tomás Darío Pérez Vega también cofundadores) envió un mensaje directo a nuestra página invitándonos al dialogo mencionado. En referencia a dicha invitación el MAD ejerce un posicionamiento, recalando que antes de co-crear un decálogo con buenas prácticas para difundir e impactar a nivel nacional, es necesario que Colectivo Tomate primero reconozca sus malas prácticas, frente a los artistas, diseñadores y otros que han colaborado en sus proyectos, así como también frente a sus propios donantes y miembros de su organización. Los problemas e incongruencias que los artistas y otros participantes de los proyectos en Colectivo Tomate han evidenciado, no son sencillos ni superficiales y no tienen una solución meramente enunciativa.

Es decir que antes de poder predicar en el resto del país las “buenas prácticas”, Colectivo Tomate debe poder efectivamente cambiar su actuar, y generar una reflexión no solo dentro de su colectivo, si no entre sus mismos donantes, a los cuales ha acostumbrado a sus mismas malas prácticas. En realidad, no nos correspondería a los artistas o a los excolaboradores tratar de dialogar o “co-crear” las buenas prácticas de Colectivo Tomate, porque en su momento tratamos de hacerlo y no obtuvimos respuesta. Sin embargo, es imposible negar el alcance que ha tenido Colectivo Tomate en los últimos años en el ámbito de proyectos culturales tanto gubernamentales como privados, y en ese sentido queremos evidenciar una diversidad de problemáticas que, en una gran cantidad de proyectos culturales, pasan desapercibidos por gestores, organizaciones, donantes y gobiernos. Sin embargo, creemos que para que la reflexión sea efectiva, se necesita de la participación no solo de algunos miembros de Colectivo Tomate, sino también y sobre todo de representantes de gobierno, sociedad civil, y empresas donantes. En particular, creemos que es de especial relevancia la asistencia del director de “México Bien Hecho”, aliado principal de Colectivo Tomate.

También en este sentido, el MAD siente que la mesa de diálogo que propone Colectivo Tomate, en la que se maneja un esquema de “preguntas generadoras”, puede resultar insuficiente para ahondar en los puntos muy particulares que preocupan al MAD. En particular los temas uno y tres con sus respectivas preguntas (Tema 1: La relevancia de accionar colectivamente en proyectos socio-artísticos: “¿un proyecto socio-artístico puede generar condiciones para transformar los entornos?” y tema 3: Panorama del muralismo para el bienestar social en México: “Cuál es el rol de las y los muralistas para sumar al beneficio social de las comunidades en México?”), resultan insuficientes en cuanto a la profundidad de reflexión que se necesita para poder tener un diálogo realmente transformador en el medio.

Además, por la forma en la que se han venido desarrollando los eventos con Colectivo Tomate, es hora de que la organización responda a las inquietudes de las y los muralistas, y no al revés. En este sentido y de forma alternativa, el MAD propone que los temas de la mesa de diálogo sean más bien:

- 1. Tema 1:** La relevancia de la no monopolización de los proyectos socio-artísticos en México: “¿Qué impacto han tenido los proyectos de Colectivo Tomate en la gestión de otros proyectos socio-artísticos en México?”
- 2. Tema 2:** Las condiciones laborales de las y los artistas en proyectos socio artísticos: “¿Cuál ha sido la lógica de Colectivo Tomate en el trato y pago a las y los artistas muralistas?” En este punto, para poder desahogar todos los puntos relevantes en este tema, creemos que es necesario dividirlo en los siguientes subtemas:
 - a)** Cálculo salarial: ¿cuánto calcula Colectivo Tomate que le queda a las y los artistas después de gastar en hospedaje, alimentación, y transporte, y cómo se compara con lo que ganan otros profesionistas que trabajan en sus proyectos?
 - b)** Cálculo de jornada laboral: ¿Cuántos m2 han pintado en promedio las y los artistas de Colectivo Tomate y en cuánto tiempo promedio?
 - c)** Diferencias de trato entre artistas locales y foráneos: “¿Por qué se paga desproporcionadamente un mayor salario a los artistas foráneos que a los locales?”
 - d)** Hospedaje y alimentación: “¿Cuáles son las condiciones que garantiza Colectivo Tomate para las y los artistas en cuanto a hospedaje y alimentación, y son comparables con las condiciones que se les garantiza a otras y otros profesionistas?”
 - e)** Seguridad a la hora de pintar murales: “¿Cómo previene Colectivo Tomate los accidentes en la pintura mural, y qué pasaría en caso de un accidente que pudiera tener un muralista mientras que participa en un proyecto de Colectivo Tomate?”
 - f)** Violencia en el lugar del trabajo: “¿Qué hace Colectivo Tomate cuando las estrategias de participación previa a la realización de murales no fueron efectivas para garantizar un mínimo de seguridad en las comunidades y/o colonias para la pintura de murales?”
- 3. Tema 3:** Transparencia de las OSC's, generando confianza desde dentro: “¿Cómo reporta Colectivo Tomate sus gastos y qué mecanismos tienen para que las dudas de sus propios colaboradores, en cuanto a presupuesto ejercido, sean resueltas de forma puntual?”

En el entendido de aceptar y ejercer las anteriores sugerencias, el movimiento MAD acepta asistir al llamado, de lo contrario entenderemos que la intención de su convocatoria al dialogo es simplemente una estrategia más para salir beneficiados unilateralmente como lo han venido haciendo, y por lo tanto seguiremos trabajando en otras alternativas para defender a las y los artistas de cualquier tipo de abuso.

Atte. MAD

ENTREVISTAS

Aclaración: se han omitido ciertas partes que no son pertinentes al tema de investigación o que fueron imposibles recuperar debido a problemas en la conexión del internet, en tanto que las entrevistas se realizaron online, así como también las muletillas de los entrevistados al hablar.

**MÓNICA AMUCHÁSTEGUI REYNOSO, Fundadora del Colectivo Tomate, 39 años.
18 de mayo del 2022**

➤ **Presentación, ¿Cómo te llamas, que edad tenes y cuáles son tus estudios?**

00:13- Soy Vica Amuchástegui, tengo 39 años y soy arquitecta con maestría en arte y ahorita llevo ocho años en la academia, trabajando en la Ibero en arquitectura, fui coordinadora en la licenciatura de arquitectura y luego de la de arte, y ahorita estoy como docente de tiempo completo en la Ibero.

➤ **¿Cómo surgió la idea de la intervención barrial, de intervenir en el espacio público?**

00:47- Pues mira, el colectivo ya existía, pero era más un despacho de diseño y lo había creado Paola de la Concha que también es arquitecta, y Paola y yo éramos muy amigas y siendo maestra en arte y tal ella tenía la idea como de intervenir una zona de Puebla con murales a partir de un documental que había visto de unos murales que se hicieron en Valparaíso, Chile, entonces tenía como la idea de pintar murales y entonces platicando me dijo. Ella ya había visto el barrio de Xanenetla y ya lo había como identificado como un lugar donde podría ser, uno porque era un lugar que en ese entonces estaba marcado como uno de los puntos rojos en Puebla, como una de las zonas más peligrosas en la ciudad, pero es un barrio histórico, es prácticamente la zona promovida como Patrimonio de la Cultura promovida por la UNESCO. Xanenetla es como el barrio que une el centro histórico y los fuertes, y las dos están catalogadas como Patrimonio Cultural de la Humanidad; además de, Xanenetla era un barrio indígena que, esto seguramente lo sabes, que el Boulevard 5 de mayo era un río y justamente está del otro lado del río, no de la Puebla española y como que los demás barrios indígenas tienen algo, algún gancho que jala a la gente, no sé, algún mercado, el barrio de La Luz tienen las tiendas, el mercado de Xonaca, el barrio San Francisco, El Alto, todos tienen algo que jala gente; y Xanenetla justamente no, porque era un barrio considerado peligroso y como que ahí vimos que el tema de los murales históricos y el tema que era un lugar que además de tener mucha historia que contar, estaba siendo invisibilizado por la ciudad. Nos juntamos con otra chica, con Donají Tejeda que ella estudiaba historia en la BUAP justamente, y es como que teníamos las tres partes, la parte histórica, la parte artística, etc. Entonces comenzamos las tres, en un inicio éramos nosotras tres: Dona, Paola y yo. Vimos ese documental de Valparaíso y como que nos gustó la idea de que el mural hable por la gente, de hecho, inicialmente, antes que se llamara “Ciudad Mural” estábamos pensando en un nombre como “Los muros que hablan” o algo con esa voz que los murales daban. La idea surge así, la verdad que nos aventamos un poquito a la aventura, no creas que fue algo muy planeado, algo muy teórico, lo vamos hacer así o hay una metodología; fue muy como intuitivo, nos lanzamos al barrio y pues estuvimos como seis meses, literalmente, solo ahí conociendo a la comunidad, presentándonos, puerta por puerta y como tratando de plantear el proyecto, invitándoles a participar. Ya queríamos empezar a pintar, pero nos dimos cuenta que había muchas problemáticas como en la comunidad, que había que resolver o atender al menos antes de comenzar a pintar y una de esas dificultades era que estaba como dividido en dos el barrio, la parte que estaba cercana a la 5 de mayo, era más nueva en el sentido de que ahí hay más movimiento, pero más adentro estabas, era gente como más de toda la vida del barrio. Comenzamos a trabajar con la comunidad antes de comenzar a pintar y lo hicimos de una manera intuitiva, como que vimos que ahí nos e podía hacer nada hasta que la comunidad se comunicara y pues así fue como nació la metodología. Pero al final pues lo que se generó y la razón por la que el proyecto creció tanto fue porque hubo un trabajo con la comunidad, como que no solo le

dimos la voz a los murales, sino a todo el trabajo comunitario que implicó realizar los murales. Fue un trabajo que duró 5 años; 5 años que estuvimos en el barrio, ya éramos prácticamente parte de la comunidad y había como un trabajo preparatorio muy fuerte con los artistas que intervenían como: va a ser un lugar histórico, con problemáticas, la intención no es dar a conocer tu arte, que sí es uno de los beneficios, pero la intención realmente es comunicar, o sea, que tú seas como la voz gráfica de la comunidad y los murales deben hablar de Xanenetla y así fue como se hizo un proyecto más barrial, pero originalmente era más artístico, pero la misma comunidad nos fue empujando a que se convirtiera en eso.

➤ **Seis meses entonces estuvieron haciendo trabajo previo...**

6:14- Y solo pintamos un mural de un vecino, Don Arturo, que dijo pues ahí tengo un muro porque como que no entendemos; ellos asociaban, en ese entonces no había tantos murales, esto fue 2010 o 2009, y ellos asociaban el mural con el grafiti, con el tag, y entonces nos dijo Don Arturo pues ahí hay una pared, enséñenos a que se refieren con murales y ahí fue que hicimos el primer mural. Entonces, básicamente hicimos un mural y luego el trabajo comunitario antes de empezar a pintar.

➤ **Ahora entiendo porque el trabajo comunitario si funcionó en este caso, porque fueron 5 años que estuvieron ahí y hoy la dinámica del colectivo es distinta, son trabajos que a veces no duran más de 15 días, es imposible conocer a una comunidad en 15 días...**

7:34- Justamente yo por eso deje el colectivo, aunque yo soy artista, o sea, mi maestría es en arte, como que la parte comunitaria me empezó a hacer mucha falta en el momento en que nos salimos de Xanenetla. Para mí, si nos hubiéramos quedado solo con Xanenetla y hubiera sido ese el único proyecto de “Ciudad Mural” o se hubiera continuado o hubiéramos hecho crecer a partir de Xanenetla, creo que hubiera sido otra cosa. Ahora, no critico lo que hacen ahorita porque al final el mural es bueno, siempre que visualmente una calle se note viva, alegre, un reflejo de quienes viven, me parece siempre bueno; pero, en mi caso, pues eso fue un poco lo que me hizo desencantarme con el proyecto, lo deje cuando lo tomó Comex, para mí ya el que Comex les dijera ve a este barrio perdió toda la parte comunitaria de Xanenetla pues que ya ni Paola, ni Dona, ni yo estamos.

➤ **Entonces, ¿Comex tiene injerencia en que barrio se va a pintar?**

8:37- Pues no sé si ahora, pero en algún momento lo tomo Comex, no sé si ahorita sigan trabajando con ellos [...]. Yo creo que así fue al principio, empezaron como a vincularse y a decir pues nos interesa esta área, hay que identificar donde; por eso no sé si ahorita la dinámica siga siendo así porque yo dejé el colectivo hace 7 años u 8, pero ya no sé cómo sea ahora, seguramente ya no, pero en un principio era así. O sea, había un contrato con Comex y Comex decía 9 barrios en estas zonas [...]. Y yo ya no estoy en contacto con ellos, entonces la verdad no sé cómo se manejan ahorita.

10:03- Bueno, ese era el objetivo inicial, lo que pasa que estos cinco años que estuvimos en Xanenetla hicimos tres proyectos, tres etapas, estos son los murales que hicimos en ese momento que son 55, pero se hicieron en 3 etapas, en la primera se hicieron 9, en la segunda se hicieron 15 y todos los demás se hicieron en la tercera. El objetivo de la primera etapa fue diferente de las otras dos etapas porque en esas otras dos etapas que ya habíamos vivido la parte comunitaria el objetivo estaba mucho menos enfocado a la comunidad que al tema artístico.

➤ **Y con respecto a la primera etapa, ¿Cómo contactaron a los artistas? ¿Con quienes tuvieron que hablar para pedir permiso para poder intervenir?**

11:04- Mira de permisos, empezamos con el INAH porque es una zona protegida y por la antigüedad de la zona había casas que, si bien no eran patrimonio, estaban registradas ante el INAH por su antigüedad. Entonces, fuimos con el INAH y nos dijo básicamente que mientras no toquemos nada estructural que hagamos lo que queramos. No era una zona que les interesara, no era una zona turística, pero a nosotras si nos interesaba. Lo que hicimos fue generar una paleta de colores que coincidiera con las paletas como más originales y pintamos lo que rodea las ventanas y las puertas como que de otro color, entonces hicimos como esa paleta y empezamos a resanar y a retallar todas las casas. Nos acercamos a varias dependencias y todos nos veían con cara. La

verdad es que fue mucha coincidencia, un día en un vuelo yo iba Houston a ver a un sobrino y me toco sentada junto a una regidora, la regidora Lourdes Dib y le platiqué del proyecto, así como, creo que me vio muy chava y yo muy emocionada porque apenas íbamos empezando, y le latió, entonces buscó a Fabián y él ya había oído del proyecto por otro lado. Entonces, fue ahí realmente donde la secretaria de turismo empezó como a poner el ojo en Xanenetla, más desde un punto de vista, en un inicio más como para dar a conocer el proyecto. La primera etapa la financiamos nosotras y ahí la comunidad nos decía pues “yo tengo una cubeta de pintura, yo tengo brochas”, pero en realidad la financiamos nosotras con algunos fondos privados, pero muy pequeños, conseguimos que Pintumex nos diera la pintura con descuento e hicimos los primeros murales. Para la segunda etapa, pues ya éramos más conocidos en Puebla, entonces ya pudimos tener como más apoyo local y gubernamental, Pintumex ya nos dio la pintura. Ya para la tercera etapa, que fue la última y la más grande, abrimos un KickStarter, en ese entonces no había fondeadora, una plataforma norteamericana que ahora se abrió una plataforma mexicana que se llama fondeadora en la que tú propones un proyecto y la gente dona [...]. Muchísima gente donó y de ahí salió gran parte del dinero para la tercera etapa; en la tercera etapa teníamos, además, la intención de invitar a artistas que fueran de ascendencia mexicana, pero que nunca hubieran venido a México como a pintar, y con el dinero de KickStarter se pagaron todos los viáticos. Pues la verdad, para la tercera etapa ya no pusimos. Y los artistas en la primera etapa fue más un tema de ir a las escuelas de arte y pegar convocatorias; para la segunda etapa ya había artistas que nos buscaban, y para la tercera, entre estos diez que nosotras buscamos casi todos en Estados Unidos, aunque vino un chico español y las escuelas de arte, nos llegaron muchísimas solicitudes. Lo que sí es que éramos super cuidadosas en la selección, o sea, llegaban solicitudes y hacíamos ciertas preguntas, como una especie de entrevista en las que les preguntábamos cuales eran sus razones para participar, qué opinas de Xanenetla, porque para ti el arte es un medio de comunicación; y a partir de ahí era que identificábamos a artistas que veíamos que sí iban a escuchar a la comunidad y no a imponer lo que querían pintar [...]. Ya en la segunda etapa nos dimos cuenta de que estaba creciendo mucho el proyecto y que ya las tres solas no podíamos porque además trabajábamos, no era un proyecto que nos redituara, no vivíamos del colectivo, y entonces lanzamos una convocatoria buscando, lo que llamábamos, tomatitos, que fueran becarios o chicos que quisieran hacer prácticas profesionales o simplemente gente que quisiera participar, ahí fue donde Tomás Darío y Maribel aplicaron; bueno Tomás como que no aplicó, empezó como a colaborar más por el tema del teatro participativo que él tenía, pero Maribel aplicó a eso y bueno, eventualmente, se volvieron como parte de la célula nuclear, bueno fueron los que se quedaron en el proyecto, pero ellos llegaron para la tercera etapa.

➤ **¿Cómo fue el traspaso de todo el proyecto a manos de Maribel y Darío? ¿Qué concepción tenes del nombre de Colectivo Tomate?**

17:00- Colectivo Tomate se ha llamado siempre, Paola le puso ese nombre y era una analogía del tomate verde y que en México el tomate verde es muy pequeño, pero es como un ingrediente de todos los platillos y que es como pequeño, pero sabroso; había como una analogía alrededor del tomate como ingrediente pequeño de algo más grande y más rico, de ahí salió el nombre de Colectivo Tomate. Y como se dio la transición, la verdad que no fue algo muy planeado, llegó un momento en el que habíamos seis personas como al mando, además de Paola, Dona y yo, Maribel, Tomás y otro chico, Memo Morales, que ahora está en Francia; ya estaba creciendo mucho el colectivo, ya nos llamaban como de otros lados, ya habían veces que nos daban donativos o que nos contrataban con honorarios para pintar, entonces decidimos constituirnos como una empresa, como una especie de ONG, entonces nosotros seis quedamos en el acta constitutiva, pero conforme nos fuimos saliendo los únicos dos que quedaron en esa acta fueron Maribel y Tomás y ellos continuaron el proyecto. Pero en realidad no fue algo como ordenado, nos fuimos saliendo los demás y ellos fueron los únicos “originales” de la época de Xanenetla que se quedaron y además estaban en el acta constitutiva, entonces se quedaron ellos con el proyecto.

➤ **¿Cómo fueron saliendo del colectivo y cuándo dijiste que eso ya no era para vos?**

19:04- No recuerdo el orden porque como que íbamos y veníamos según si teníamos chamba o algo que nos impidiera estar al cien por cien, porque no era un trabajo, no podíamos vivir de eso, todos teníamos un trabajo a parte; por ejemplo, Memo se fue a Francia a hacer una maestría,

entonces se fue dos años y pues luego regresó un año y así, Dona también se fue como seis meses y luego regresó y yo igual, llegó un momento en que me cansé, hicimos un proyecto en Ciudad de México, en Chapultepec, que a mí me desgastó mucho porque ahí fue como la parte comunitaria siento que no... ahí fue donde me di cuenta de que todo era como muy acelerado, pero los murales quedaron precioso, pero yo decía no están reflejando la parte comunitaria que es un desmadre, nadie se habla con nadie, era muralismo fachadismo, lo cual no estoy en contra de eso, al contrario me gusta, pero no era lo que habíamos hecho en Xanenetla. Entonces a partir de ese proyecto yo decidí darme un tiempo para pensar si quería seguir o no y, eventualmente, decidí que no. Pero en ese entonces ya no estaba Memo, no se había salido aun, pero estaba en Francia; Paola ya no estaba [...]. Y además yo ya había entrado a la Ibero y el tema de moverme tanto, porque lo que yo decía era quedémonos en Puebla, hagamos Xanenetla, porque además creo que tanto mural que hicimos después le quitó como fuerza al proyecto original de Xanenetla que era como un barrio reconocido por los murales que la gente iba a visitar y de repente ahorita hay murales por todos lados, como justo lo que habíamos hecho como gancho para ese barrio como que nosotros mismos se lo quitamos.

➤ **¿La idea siempre fue hacer murales junto con trabajo comunitario?**

21:07- Sí, o sea, el proyecto, digamos, ya que lo empezamos a armar a partir de esa primera experiencia en Xanenetla fue así, fue un proyecto comunitario, un proyecto de trabajo comunitario, pero también como de sanación, a ver, primero sentémonos, veamos quienes somos, determinamos como nos identificamos, quienes fuimos, qué queremos expresar, cómo queremos que la ciudad nos entienda. En el caso de Xanenetla, ser un barrio muy peligroso, pero ya que conocías a la gente pues no, lo que pasa era que había cuatro personas asaltando en la esquina, pero la gente del barrio era super chida y decían ellos “a mí me da mucho coraje que por ser de Xanenetla me tachen de delincuente cuando yo no soy”, entonces, ¿cómo quieres que la ciudad te vea? ¿Qué es lo que quieres que la ciudad lea de ti? Y así fue como nació la idea de pintar la historia de los lugares o la identidad, como ellos se identifican, que es lo que quiero mostrar. Pero para eso tienes que conocer a la comunidad, no puedes nada más llegar y preguntarles; hay que hacer un trabajo fuerte de memoria histórica y creo que el ir y pintar, que lo repito a mí si me gusta, pero no tiene como esta parte identitaria. Alguna vez vino la alcaldesa de Valparaíso a una reunión de alcaldes, pues justo Fabián y Ale Cañedo los llevaron a, no sé si estaba Ale Cañedo, yo creo que todavía no, bueno no importa, Fabián los llevó a Xanenetla y entonces nos contactó la alcaldesa de Valparaíso y nos dijo por favor díganme como le hicieron porque en Valparaíso no funcionó, los murales son muy bonitos, pero la gente no se siente identificada con ellos y no duraron, a los dos años ya estaban rayoneados, y pues eso era justo lo que hacía que se identificaran con los murales: uno, que lo pintaron ellos porque los poníamos a trabajar con los artistas y dos es que sí hablaba de ellos, se sentían identificados con el mensaje, pero por eso fue un trabajo de 5 años porque hubo que, realmente, entrarle a la comunidad, conocerla, que ellos se identificaran así y que también conozcan al vecino para que también el mural del vecino me dijera algo, no solo el mío... y no es tan rápido ese trabajo, bueno creo yo, a mí te digo es eso lo que me desencantó [...]. Si tuvo mucho que ver con que ya no me podía mover a otros lugares porque ya tenía un trabajo en el que tengo que checar tarjeta, pero también tiene que ver con que no estaba de acuerdo en moverme, para mí no se trata sola de quedarse en Xanenetla, pero si a partir de ahí es donde están haciendo y fue una experiencia que funcionó, que aun ahora yo a la distancia lo veo con dudas por todo el tema de la gentrificación y de todo el impacto que tuvo la turificación del lugar, son cosas que no nos imaginamos porque te digo no fue algo estudiado, fue algo muy genuino y muy inocente talvez, pero ahorita también lo pensaría dos veces, si me metería a un barrio a pintarlo y luego publicarlo y a que me saquen libros... ¿qué le implica eso a la gente que vive en el barrio? Eso tampoco lo consideramos.

➤ **¿Cuáles fueron los resultados de todo eso?**

25:49- Yo creo que fue una mejora importante, no solo la luz, la pavimentación, seguridad, que pasar la patrulla, también hubo un cambio en seguridad, Xanenetla ya ni figura en esos repuntes que estaba de inseguridad; tiene que ver con que la gente ya se hace cargo de su comunidad; también hubo proyectos que la propia comunidad propuso y que ellos mantuvieron, ya se empezaron a unir. Don Arturo prestó un cuarto de su casa, por ejemplo, y se armó un círculo de

lectura. Son familias que trabajan casi de lunes a viernes, entonces ahí los fines de semana pueden ir los niños que sus papás están trabajando. Como si hay proyectos comunitarios que también han logrado y que, para mí, a lo mejor son pequeños, pero son super exitosos porque impactan a la comunidad, como que ya no veo lo macro, lo importante es como impactó a la comunidad. Yo creo que eso fue positivo, luego había cosas negativas como la cantidad de turismo que llegaba y que tampoco es que dejaban dinero en el barrio, o si y a lo mejor compraban una coca con Don Mario, pero tampoco es un ingreso; y el tema de que se hace más basura, se hace más ruido, más gente, más tráfico y también empezó el tema de vamos a mejorar el barrio y no todos estaban regularizados, por ejemplo, en cuanto a documentación, entonces ahí generamos un problema. Muchos de ellos rentaban casas, los dueños vieron que era una zona que se estaba poniendo de moda entonces corrieron a algunos inquilinos para hacer llegar a otros, entonces el trabajo comunitario se fue perdiendo porque llegó nueva gente. Todo esto no lo previmos y tampoco creo que se pueda controlar, pero si fueron impactos negativos que para mí me hubiera encantado quitar, pero en ese momento no lo veíamos. Derribaron una parte histórica muy bonita para poner un hotel [...]. Pero en general creo que fue positivo para el barrio. Yo cuando he ido a Xanenetla hay otros murales que ya no pintamos nosotros y que no pintó el colectivo porque ahora los del colectivo tienen su sello que dice Colectivo Tomate, Comex, que nosotros no firmábamos, entonces veo que el colectivo sigue ahí, pero luego hay otros murales que no tienen el sello del colectivo y que no hicimos nosotros, o sea que la misma comunidad ha seguido haciendo y eso está padre.

➤ **¿Qué opinas de la labor del colectivo hoy en día?**

29:07- La verdad es que no la conozco muy a fondo, a ver, yo sí creo que, yo he estudiado mucho esta teoría de la ventana rota, que pasa si hay una casa con una ventana rota, la teoría viene de un coche, que pasa si hay un coche aquí abandonado con una ventana rota y junto hay otro coche que está en buen estado, el que vas a maltratar es el que esta maltratado. A mis alumnos siempre les pongo la analogía de cuando llegas a casa de una amiga te avientas en el sillón a ver la tele, pero si vas a casa de su mamá te portas bien, el mismo ambiente te implica un comportamiento. Una calle que se ve abandonada, que se ve sucia, que se ve descuidada, por muy segura que sea te va a dar la apariencia que es una calle descuidada y en la comunidad genera ese sentimiento de vivo en una calle descuidada. Pues yo creo que el tema del muralismo es bueno porque si genera un orgullo, una identidad, una mejora por lo menos visual de la calle, el reapropiarme de la ciudad, soy ciudadana de Puebla y esta ciudad es mía y me la apropio, hago que las calles sean mías; pero también creo que ya muralismo hay en todos lados y el tema es que pasa con los murales después, creo que en el caso de Xanenetla, justamente porque los murales estaban relacionados con la gente, fue que se mantuvieron y si se convirtieron en un espectáculo de cuál era la historia del barrio. Siento que el colectivo lo sigue manejando así, lo que no sé es que tan real sea todavía. Una cosa es mejorar la imagen urbana, que estoy completamente a favor, pero otra es la parte comunitaria que presiento que ya no la tienen, que la siguen diciendo y eso a mí me genera mucho conflicto porque también es no respetar lo que tú mismo hiciste hace 8 años, 5 años estuviste en un barrio, no puedes decir que ahorita estás haciendo lo mismo; estas siendo incongruente con tu propio trabajo [...]. Yo ya nos los sigo porque es como ver mi bebé, hasta me duele verlo, entonces hace mucho preferí ya no saber, pero si tengo esta impresión que ahorita me confirmas, ya no hay trabajo comunitario, no solo eso, sino un cuidado de la comunidad en ese sentido, no estoy diciendo que no los cuiden, sino que se está diciendo algo que no se está haciendo con la comunidad.

➤ **¿Has vuelto a realizar algún proyecto similar o estás haciendo alguna labor que implique el espacio público?**

33:11- No, me he enfocado como más a la investigación, al tema académico, y justamente estuve andando en estos temas de qué pasa con la comunidad, qué impacto tiene un proyecto urbano artístico urbano. Y bueno estuve investigando y entrevistando también y al final lo deje en pausa, de hecho, tengo que retomar para este año, la pandemia frenó todo y tan solo lo tengo que retomar; pero si el haberlo frenado me dio perspectiva porque te digo es algo que me duele todavía ver, pero al mismo tiempo veo que muchos de esos proyectos ahora están confirmando que no fue así o que son puntuales los casos de éxito. Y un poco a la conclusión a la que yo he estado llegando

en esta investigación es que: uno, no puede haber una fórmula que puedas replicar en cada lugar, esto que ahora hacen, que ya tienen hasta las fechas marcadas, no lo puedes replicar porque cada comunidad es diferente, cada comunidad te va a exigir diferente trato, diferente tiempo, diferente dinámica; debe ser la comunidad la que lo determine. Y el otro es que: si funcionó en un lugar no quiere decir que vaya a funcionar en otro lugar. En el caso de Xanenetla “Ciudad Mural” pues había una historia que contar a través de los muros, había una razón por la que a la comunidad le interesaba sumarse al proyecto; tú no puedes llegar e imponerle a una comunidad de decir te voy a pintar aquí, te va a decir a pues que chido, píntame, pero me da igual si pintas o no. Y en Xanenetla si había inversión real por parte de la comunidad de decir sí quiero que me pintes y me interesa esto. Mi percepción, aunque la parte artística es la que más me gusta y la que más me jala y la que más disfruto, tiene que haber algo en la comunidad, sino es un proyecto que se vuelve fachadismo, que está bien, pero no es un proyecto comunitario [...].

38:53- Te voy a decir que parte de nuestra identidad cuando iniciamos era justamente que éramos un movimiento ciudadano, bueno ahora hay un partido político que se llama así, pero no es ese. Lo tomábamos así, somos un movimiento ciudadano que estamos tratando de despertar a la ciudadanía a que se haga responsable de sus calles porque sí, el gobierno nos debe mucho, pero tampoco todo es culpa del gobierno; si yo estoy viendo que están rompiendo la ventana del vecino pues yo también me estoy haciendo cómplice. Nuestra idea era esa, como ciudadanía retomar las calles y hacerlas nuestras; claro está bien que invierta el gobierno y que cambie lo que no podemos hacer nosotros, no podemos poner la iluminación, no podemos repavimentar, pero sí podemos trabajar en comunidad. Se hace esa sinergia entre gobierno y ciudadanía super chingona, y creo que esa era como la parte rica.

45:30- Había una necesidad de que fuera redituable hasta cierto punto, y bueno eso empieza a complicar las cosas y bueno yo me fui y claramente no llegue a la conclusión, ya no me sume a Comex; pero si fue un tema bien delicado porque es bien difícil capitalizar un proyecto sin que se vuelvan algo económico. Tenemos la parte ciudadana, barrial, comunitaria, pero que me permita también comer.

**MARIBEL BENÍTEZ, Socia fundadora del Colectivo Tomate, 30 aprox.
5 de marzo del 2021**

➤ **Presentación, ¿Cuál es tu función dentro del Colectivo Tomate? ¿De dónde surge la idea?**

11:14- Mi nombre es Maribel Benítez soy fundadora del colectivo tomate, durante diez años dirigí la asociación civil junto con Tomas Darío que es mi socio en el colectivo. Y ahorita ya estoy desprendiéndome un poquito de la asociación para dar lugar a un nuevo director y yo quedarme como consejera. La idea del colectivo surge a partir de seis diferentes personajes, cuatro mujeres y dos hombres, que nos interesaba hacer algo por la comunidad, pero no sabían que, entonces nos pusimos a caminar y a recorrer diferentes lugares. A todos nos movía mucho la idea del poder transformador del arte, sabíamos que era una herramienta que queríamos utilizar [...]. Llegamos a Xanenetla, justo es el primer barrio que pudimos experimentar con el arte y utilizamos el muralismo como herramienta y de ahí le fuimos sumando diferentes herramientas, más bien de dialogo, todo fue a partir de lo que cada uno sabia y así armamos el primer proyecto que se llama Ciudad Mural. Pudimos reconocer el poder del arte como una herramienta que nos ayuda a vincular a muchas personas, muchas voces y a contar historias, entonces a través del mural es que empezamos como a darle forma a todos los proyectos que después empezamos a crear... Ahora ya tenemos la fortuna de poder experimentar con teatro, con música, con danza, con otras herramientas, pero siempre con el componente comunitario y de dialogo.

➤ **¿Sos artista o estas vinculada con el arte más allá del colectivo?**

13:53- Sábetete que no, vinculada con el arte porque vengo de familia de bailarines y músicos, pero no me dedico a nada artístico, más bien estoy estudiando una Maestría en Comunicación y Cambio Social ya que es mi interés principal la parte social y comunitaria de los proyectos.

➤ **¿Por qué “Colectivo Tomate”?**

14:26- cada tomate tiene su versión de porque Colectivo Tomate. A mí me gusta mucho, ya he escuchado muchas versiones, a mí la versión que más me gusta es que el tomate es una semilla que germina en cualquier tierra y es muy fácil que se dé, y así es como he visto el trabajo del colectivo, es una semilla que germina y que pega fuerte, que crece y se queda en el lugar que se siembra.

➤ **¿Qué otros proyectos han llevado a cabo?**

15:15- Tenemos el de Mayúscula, Ciudad Mural, tenemos otra categoría que se llama Consonantes: son proyectos que hacemos en algún espacio público al que nos invitan o nos llaman o donde gestionamos un proyecto, y lo que hacemos es reactivar el espacio para uso y disfrute de las personas. Ahorita hicimos uno que se llama Anda Mérida que tiene que ver con darle mucho más espacio a los peatones en las calles, lo que hicimos fue que con pintura lo que hicimos fue comernos un pedazo de la calle, pintar algunas historias y ese espacio ya se volvió peatonal y se quedó un espacio menor para el automóvil. Ese es uno que me gustó mucho que creamos; pero la verdad es que lo que hacemos mucho es diseñar el proyecto al que nos inviten, ver que hay, que se puede hacer, y le ponemos algún nombre, alguna temática con esta unión que te digo de dialogo y trabajo comunitario.

➤ **¿Cuándo surge el colectivo?**

16:48- Has de cuenta que primero comienza siendo un despacho de arquitectura, de eso tiene como quince años, y después el despacho de arquitectura cierra y es ahí donde llegamos Tomas y yo a ocuparlo más como un proyecto socio artístico y de eso tiene once años. Entonces formalmente haciendo lo que tú has visto que hacemos once años, todavía somos un proyecto adolescente, puberto.

➤ **¿Cuántas personas integran el colectivo?**

17:41- Mira, que nos dedicamos a esto, que estamos gestionado todo el tiempo para que estén contratados fijos somos quince personas, y de ahí vamos llamando a otros equipos dependiendo los proyectos. Si tuviéramos que extender a todos los que están ahí ahorita esperando un proyecto, pues que la cosa no esta tan fácil, pues si somos como unos treinta. [...] Es un conjunto multidisciplinario porque hay desde sociólogos, antropólogos, psicólogos, comunicólogos, abogados, hay de muchas disciplinas, entonces el fuerte en la comunidad es que los equipos estén conformados justo de antropólogos, psicólogos y sociólogos, pero la verdad es que, si le hacemos de todo, hay en relaciones internacionales, hay de todo un poquito y así construimos los proyectos entre todos con diferentes miradas.

➤ **¿Por qué murales? ¿Por qué el espacio público?**

19:27- Para nosotros, cuando arrancamos queríamos ser un poquito más como contestatarios ¿no?, o establecer una declaración en el espacio y estar como muy visibles, después pensábamos en abordar temáticas también pues como... no solo quedarnos con las historias, a veces sentíamos que podíamos, a través del mural, utilizar o trabajar o expresarnos en relación a problemáticas como más políticas, después ya tuvimos que bajarle un poquito más porque para hacer a la asociación sostenible y tener aliados y poder sumar muchas voces, pues hay que bajarle un poquito la intensidad, pero si nos gusta mucho el espacio público. Además, hemos visto que cuando llegamos a las comunidades como una parte que no ayuda a que ellos también se sientan mejor o quieran cuidar su espacio es como está, lo ven y dicen esto ya está así feo, ya no hay nada que hacer, todo el mundo tira la basura, aunque yo levante la basura no sirve de nada, entonces cuando trabajamos en el espacio reflexionan que sí es posible transformar algo que, aunque tiene muchos años sucediendo puede transformarse. Entonces empiezan a ver distinto y a sentirse distinto también, a comportarse distinto y a ver posibilidad de nuevas posibilidades, porque si son

lugares donde ya no ven posibilidades y de nuevo cuando lo limpias con ellos, los trabajas con ellos, lo habitas con ellos, pues se acuerdan de que es posible y lo ven haciéndose real, y en el espacio público es donde también ellos pueden conectar entre ellos, reconocerse y verse después de vivir mil años uno junto al , de nuevo poderse ver a los ojos en el espacio y de decir vamos a cuidar juntos este lugar que es nuestro y vamos a limpiarlo no solamente de basura, sino limpiarlo en cuanto a todo lo que sucede en las comunidades, hay muchas cosas, a las comunidades a las que vamos en general son comunidades marginalizadas, son comunidades que en la calle se escucha o en otros lugares que... nosotros le llamamos con narrativas desempoderantes, entonces, que la gente dice que son peligrosas, que la gente dice no vayas ahí porque asaltan, tratamos siempre de separarnos diciendo que tienen narrativas de porque hemos visto que, porque de afuera se digan que son peligrosas quiere decir que realmente son peligrosas porque hay también gente hermosa, trabajadora, que habita ese mismo espacio. Entonces lo van ellos también limpiando en cuanto a todas esas cosas que están sucediendo, empiezan también a reportar, a organizarse y a ganarle un poquito el espacio a aquello que no quieren que siga sucediendo en su espacio.

➤ **¿Consideran que si se lleva a cabo la reivindicación barrial a partir de lo que ustedes realizan?**

24:24- Si fíjate que de hecho hay una evaluación de impacto de nuestro trabajo, se evaluaron ya creo como seis proyectos en diferentes partes de la República, [...] el efecto ya medido que hay del trabajo que hemos hecho, si te late también pido que te lo envíen. Para mí de los resultados que vas a ver de favoritos es la generación de confianza, de hecho y a partir de esa evaluación agarramos mucho ese resultado como nuestra bandera porque creemos que la confianza es la base para construir una comunidad, y si se sana la confianza que es lo que mayormente está roto en esos espacios a los que vamos las personas ya se pueden organizar, se pueden comunicar y entonces otras cosas se hacen posible para ellos. Sin embargo, hay otros efectos; a mí la generación de confianza me parece preciosa, poder como influir, tejer algo por la confianza de las otras personas, para mí y para el colectivo en sí es muy valioso [...]. Por ejemplo, en el caso de Xanenetla es emblemático porque era un barrio en el que tenía treinta años que no entraba gobierno a hacer nada y a partir de que empezamos con el proyecto el gobierno, primero pues volteó a ver un barrio que no volteaba a ver ni de chiste, luego ya se mete a... metieron el cableado subterráneo, les arreglaron un problema de agua que tenían pues treinta años con él, empiezan a trabajar cosas por el barrio y de ahí Xanenetla lo volvieron turístico, [...] abrieron unos túneles que justo abren al barrio de Xanenetla, entonces te metes a los túneles y sales a los murales. Además, se volvió super turístico, entonces es como ya perfecto, es como el caso máximo. Pero si es una manera en la que se puede llamar la atención de las autoridades y que ellos también tomen responsabilidad sobre la comunidad.

➤ **¿Cómo surgió proyecto *Mayúscula* y porque del nombre?**

29:38- El proyecto Mayúscula surge porque, pues ya nos habíamos ganado la confianza de Puebla con Xanenetla entonces sabían que lo que hiciéramos pues iba a ser cuidadoso y quien estaba de gerente del centro histórico en ese tiempo Sergio Vergara estaba dispuesto a todo, estaba como muy... pues con muchas ganas de experimentar con el mural, siempre le ha gustado mucho el mural a Sergio, ahorita de hecho él es el secretario de cultura del estado; y el centro histórico está protegido por el INAH entonces tampoco estaba fácil pero él nos ayudó a hacerlo posible y nos dijo hay que hacer un proyecto en el centro, pero en el centro, centro, para nosotros eso estaba en chino porque no nos iban a dejar tocar ninguna fachada, ni siquiera son fachadas que se pueden intervenir porque del material del que están hechos pues ni siquiera es para pintar con mural, entonces nos empezamos a fijar en los muros grises, en los que están como a los costados, hay uno que está en el Barrio del Artista que está justo en un muro gris, entonces lo que quisimos fue reactivar esos muros grises y darles color e historia. Y le pusimos Mayúscula porque son murales, la mayoría, en gran formato, los formatos chiquitos son más bien como veinte, veinticinco metros cuadrados, y estos pues si son mucho más grandes. Entonces, buscamos espacios hasta por debajo de las piedras que nos dejaran intervenir. Los hicimos en gran formato, por eso le pusimos Mayúscula, por el tamaño que son murales mayúsculos, que son muros grises que despiertan a los ojos de las personas y ya la parte histórica se la metimos porque, en el caso de ciudad mural u otros proyectos que se hacen en casas siempre hablamos de las historias de las personas para que las personas lo sientan propio el mural, para que se sientan orgullosos de su historia, hay algunos

que al mismo tiempo que estas tocando la historia de la familia se tocan temas históricos de la comunidad o del municipio o del estado o del país porque al estar en lugares emblemáticos como Xanenetla pues si va a ser casi inevitable que toquen temas históricos, sin embargo como estos no tienen una familia detrás estos muros, estos muros tienen más bien dueños, con los que también fue un super reto pedirles sus muros, pues son dueños de grandes espacios en el centro y proponerles que no se iba a poner su historia sino una historia emblemática de Puebla. Así es como llegamos a esos diez, creo son diez murales y buscamos que la historia que se contara fuera algo importante o relevante para el espacio en el que se estaba poniendo, por ejemplo, el del boulevard 5 de mayo, el de Delio que cuenta la historia del río, de cuando se entubó y como fue cambiando a través de la historia; entonces es porque es un muro que está pegado al boulevard 5 de mayo. Por ejemplo, hay unos que no necesariamente tienen que ver con el espacio, pero el que está en el puente de Bubas, el que está el ángel que encontró la ciudad y la develó y la construyó pues ese es más bien como una historia grande la ciudad de Puebla. Así fuimos buscando cada lugar, cada artista recibió...estuvo en una conversación con historiadores, y en el caso de los lugares en los que eran históricos y había que construir sobre eso pues nos enfocamos en construir de esa historia y en el caso de los que era un poco más libre ellos agarraron la historia que quisieron y de ahí la construyeron. La verdad que eran tiempos bien locochones y ahí estábamos apenas ganándonos la confianza de más patrocinadores y más, buscábamos fondos, todo lo hacíamos con tres pesitos y eran tiempos bien complejos, pero a raíz de ese proyecto fue que Colectivo ya empezó a, nos hicimos del aliado más grande que tenemos que es Comex, Por un México bien hecho, y ya es esta empresa de pintura que ya nos acompaña, o sea, vamos juntos a todo el país a hacer diferentes proyectos y fue para nosotros también un proyecto mayúsculo en muchos sentidos, tuvimos que trabajar con andamios, no teníamos grúas porque las grúas son carísimas, dormíamos en el piso, no, era un relajo, así con lo que nos iban prestando y regalando, pero sí creo también que es parte de la historia del colectivo este proyecto que nos empieza a abrir las puertas a proyectos más grandes y a una posición más fuerte en todo el país. Ahora, por ejemplo, en Mexicali también trabajamos en el centro y en Saltillo también hicimos un proyecto en el centro, pero ponte en Saltillo si eran casas en el centro, pero en Mexicali era... trabajamos igual con grandes historias fundacionales igual que las de acá y cuando acabamos de hacer el de Mexicali dijimos esto no era una *Ciudad Mural*, esto fue un *Mayúscula* solo que no nos dimos cuenta. Pero ahí también fue cuando dijimos que si claro ya es evidente cuando trabajamos con historias de la ciudad es un *Mayúscula*, cuando trabajamos con historias familiares es un *Ciudad Mural*.

➤ **¿Fue un problema solicitar el permiso para pintar en el centro? Teniendo en cuenta lo establecido por el INAH...**

37:12- Por el lado de Sergio fue como si háganlo, si tienen, del lado de la autoridad digamos, todo el permiso, pero estaba el reto del dueño del muro. Me acuerdo mucho del dueño de un muro que nos dijo: “pero para que murales, porque no mejor mandamos a hacer una lona gigante y la cambiamos cada mes”, para mí fue como de que está hablando este señor, no tiene idea pues de arte, ni de nada; entonces si fue enfrentarnos a retos más grandotes, ponte, cuando vamos a las comunidades el reto de proponer un mural es que creen que vas a hacerles un grafiti y en su mente el grafiti todavía pues tiene algo que ver con algo que ellos no autorizaron o ellos no querían, entonces ese es un retito, pero comparado con el de estos señores es ya mucho más pues con otros intereses, si pero cuanto me vas a pagar porque yo te preste mi muro, entonces ahí si fue un reto grande, también porque no había como tal un trabajo comunitario como en las comunidades que vamos, empezamos a hacer actividades, talleres, los invitamos, vamos ganando su confianza, vamos trabajando por su cariño, pues entonces nos van viendo y nos van creyendo, a estos niñitos si van en serio, no es una propaganda política, aunque ahorita ya trabajamos con gobiernos; y pues en Mayúscula pues no, no hay un trabajo comunitario donde uno vaya ganándose la confianza de nadie, es el mural histórico y punto.

➤ **¿Y qué hacen en los casos en los que, como este señor que mencionas, piden una compensación a cambio? ¿Les explican de que va el proyecto?**

29:49- No, ahí no había por donde pasar, cuando había casos así, ese es uno de los más severos, pero hubo varios así [...]. Aceptamos el no como respuesta, cuando hay un no se respeta, se acepta

y yo no vengo a convencerte, te estoy invitando a participar y tú puedes decidir participar o no participar o proponer algo distinto, pues ya este señor propuso una lona, pues no se puede, pero muchas gracias y ya. Más bien trabajamos con quienes si cacharon la idea porque si no también corres el riesgo de que lo quieran quitar rápidamente.

➤ **¿Y cómo seleccionaron a los artistas?**

40:49- Nosotros cuando hicimos *Mayúscula* ya habíamos hecho creo que cuatro etapas de *Ciudad Mural*, habíamos hechos *Ciudad Mural* en Chapultepec, en la Ciudad de México, y habíamos hecho *Ciudad Mural* en Querétaro, [...] menos Chapultepec, las hicimos con los recursos de los seis integrantes que te platiqué que éramos, no teníamos nada y empezamos como a jalar algunos patrocinios por donde podíamos. Pero en ese entonces ya conocíamos a algunos artistas entonces elegimos los que para nosotros eran los mejores. Ahora ya tenemos una persona que hace la curaduría de los murales; en ese entonces no, entonces era un poco lo que a nosotros nos gustaba y con quien para nosotros había sido muy cómodo trabajar y que entendían sobre todo la metodología del colectivo, como funcionábamos, pues que estábamos empezando, que no tenían muchos recursos, que les íbamos a pagar, pero una cantidad simbólica, que era más bien ahí todavía amor al arte. Ahorita, hoy en día, ya tenemos proyectos, pues nos ha tomado cuatro años exactamente, Tomás y yo dejamos nuestros trabajos y nos dedicamos a esto y perdimos a los otros cuatro, porque si era como lanzarse a la suerte a ver si esto jalaba o no; porque para los seis nuestro sueño era dedicarnos al colectivo, pero tampoco era tan fácil decir lo dejo todo y me aviento [...]. Y después de irlo trabajando, hoy en día ya es un proyecto mucho más fuerte, ya tiene fondos, ya se le puede dar hospedaje, alimentación, un pago a los artistas, transporte, los volamos desde diferentes partes del país, ya está mucho más consolidado, en ese entonces pues no, pero igual logramos ese proyecto super grandote y bonito.

➤ **¿Cómo hicieron para conseguir los patrocinios?**

43:28- Empezamos a conseguir patrocinios cuando hicimos la cuarta etapa de ciudad mural, que yo dije no yo no tengo más que mil pesos para dar y mi tiempo, pero ahí hay muchos otros recursos, nos fuimos a tocar puerta por puerta, los seis somos poblanos pues teníamos diferentes conexiones y a través de mapear quien conocía a quien, a mí me tocó de hecho tocar puerta por puerta e ir pidiendo pesito por pesito y ofreciéndoles un esquema de patrocinio, en el caso de *Mayúscula*, por ejemplo, nos apoyaron muchas empresas, para las comidas los llevábamos a comer a restaurantes super lindos del centro lo malo es que en todos los restaurantes del centro pues las enmoladas de mole poblano es su especialidad y terminábamos comiendo enmoladas toda la semana [...], y ahí fuimos restaurante por restaurante proponiéndoles que nos dieran una comida, de hecho hicimos una subasta del arte de los artistas, entonces eso también fue algo bonito, se les pudieron vender obras y además financiarnos un poquitín.

➤ **¿Crees que con el proyecto se logró conformar una identidad para Puebla?**

45:32- En el colectivo siempre hablamos de las identidades, entonces cuando vamos a un barrio si hay una parte que buscamos como resaltar, que las personas recuerden y se vuelvan a sentir orgullosas de ese lugar y que tiene que ver con su identidad, pero nos gusta más hablar de que si hay un hilo conductor, pero cada quien tiene su identidad, entonces tratamos de no cerrarlos a una identidad, entonces para nosotros si te hace resonar como poblano un proyecto como *Mayúscula*, pero desde diferentes perspectivas, desde lo que para cada quien es ser poblano y lo que significa. Entonces nos gusta mucho hablar de las identidades, yo siento que, si ayudamos o bueno contribuimos a través de este proyecto a recordar las identidades de los poblanos.

➤ **¿Fueron censurados alguna vez?**

46:48- No, fíjate que... a en Mexicali [...], más o menos, hubo una ciudad en la que sí se pintó, un artista pintó, (acá me pregunta si la información que me está dando solo lo voy a utilizar para la tesis, porque hay cosas que no me puede contar). Hubo una vez que, no necesariamente nos censuraron, pero si nos pidieron que borraríamos, no en Puebla, en otro proyecto, que nos pidieron que sí borraríamos algo que podría ser problemático y para nosotros si era muy problemático [...], entonces si decidimos borrarlo. Y fue un desmadre porque claro que el artista se sintió censurado, pero para nosotros si era un tema histórico muy problemático, justo fue en Mexicali que te digo

que fue Mayúsculo [...]. Ahora que lo vemos ya a la distancia, si nos volviera a pasar, ya no sé si lo borraríamos, a lo mejor lo que yo aprendí de eso es que tal vez no es nuestro papel borrarlo, aunque lo que si aprendimos es en la importancia de la parte de la curaduría poder revisar desde el boceto que no haya ningún elemento que puede ser problemático, o en ese caso si era un tema histórico muy problemático al que no queríamos hacer referencia. Pero como justo era un proyecto que hablaba de las historias de la ciudad puedes tocar también temas complejos. El tema era de la iglesia, la iglesia es quien dice o señala el elemento, pero era un elemento que si tenía que ver pues con la muerte de millones y millones de personas y una guerra y mucha violencia por la religión. Entonces si era un elemento pues que no podíamos dejar. A lo mejor hubiera sido mejor dejarlo [...]. Es como medio loco porque como artista a lo mejor quieres eso y el arte también es para eso, para provocar o para expresarte, pero cuando tiene que ver con una historia de sangre, ya no sé, ya para mí ahí se volvió confuso. [...] Nosotros si elegimos, si fue una conversación que tuvimos como colectivo en no meternos en esos temas, en temas (acá yo le digo en temas políticos), si en temas políticos y controversiales, porque de querer, pues claro que te quieres meter en todos los temas que puedes y salir al mundo y salvar al mundo, claro que eso es lo que más queremos, sobre todo si nos dedicamos a esto. Pero lo que hicimos fue enfocarnos en que nuestra misión es trabajar la confianza de las comunidades y ahí quedarnos; que con ese ya era nuestro aporte como personas, como asociación para el mundo y para el país [...]. Sin embargo, en Mayúscula si se tiene que cuidar más porque si te metes en temas que representan a muchas más personas que a una sola familia [...].

➤ **¿Cómo consideras que los vecinos reciben estos murales?**

55:33- Mira, en el caso de *Ciudad Mural* la respuesta es mágica, la respuesta también la vas a ver en la evaluación de impacto, es preciosa, cuesta trabajo esa respuesta, pero la logras, siempre la logras. Hasta ahorita no nos ha pasado y esperemos no nos pase que no lo logremos. Pero en *Mayúscula* en general también va a ser una respuesta preciosa, te expones más a la crítica por lo público que es y la intención de representar a varias voces [...] Algunos dicen sí que bonito, otros que horrible te quedo ese mural, no se entiende nada, otros lo cachan muy bien. Es una respuesta súper variable. En el caso de *Mayúscula* en Puebla, me acuerdo mucho de un muro, justo el de Delio, el que está en el boulevard 5 de mayo, el del río, antes abajo de ese mural estaba un mural que era, a mí me parecía muy triste, o sea era como un niño llorando y una historia muy triste, pero lo había hecho un colectivo, un grupo de chavos graffiteros que también estaban como experimentando con el mural y ya tenía muchísimos años, todo el mundo recordaba ese muro, el muro con el niño que llora que te da depresión cada vez que pasas por ahí. Y ese fue uno de los primeros muros que se nos hicieron posible porque los dueños los conocíamos y fue un si automático, pero también había que hablar con el colectivo que está ahí, eso nunca se puede hacer, tu nunca puedes pintar sobre el arte de alguien, aunque se sabe que el mural es efímero, que el chiste es justo eso, que se puede cambiar en cualquier momento, que se transforma en cualquier segundo, es muy ofensivo. Entonces ahí tuvimos que hacer un trabajo de buscar al colectivo, decirles, conversarlo, pues ya hagan lo que quieran, también ya está muy viejo el mural. Me estoy acordando también el proyecto que hicimos en La Paz, que también lo hicimos con tres pesitos, también es un poco de *Mayúscula* porque no fueron casas, también fue el centro, y de ese hay como testimonios en la evaluación de impacto que nos hablan de como ellos sienten que recuperaron justo su identidad a través de los murales que hicimos en su centro. Ahí fue un broncón poder pintar porque, a pesar de que no es un centro que esté protegido, había unas voces muy claras de que no querían que se pintara, que no se hiciera nada, hay un comité de protección al centro histórico al que nos tuvimos que enfrentar. Estuvo muy rudo, casi se nos cae el proyecto, tuvimos que hacer mil cosas para que nos dejaran pintar y al final si se hizo, pero igual hubo un muro que tuvimos que pintar encima que ya se estaba cayendo a pedazos y la comunidad se puso super mal de que lo borramos y en ese proyecto nos hicimos presos de muchísima crítica, yo creo que ha sido uno de los proyectos en los que más crítica hemos tenido, pero después la gente dijo: “ay no, pues si claro pues esto era lo que necesitaba el centro”, fue como que les tomó un tiempo procesar, pues claro si ese mural ya se estaba cayendo. Lo que pusieramos en ese muro nos iban a querer matar y ahí pusimos al mejor artista que teníamos y la verdad que hizo un mural sensacional representando a los paceños, pero no faltó el que dijo que estaba espantoso, que es esa basura, todos los artistas super deprimidos con las críticas, pero después de que paso un tiempo fue perfecto, fue muy bonito y en La Paz cuando fueron a hacer la evaluación de impacto es en

los lugares donde mayor convocatoria hemos tenido para la evaluación, se los invitó a que fueran a hablar acerca del proyecto, de lo que ha traído a sus vidas y demás, y fue en el que más nos han querido, el que más nos reconocieron, pero al principio fue durísimo. Y también fue *Mayúscula* porque fueron puras historias de la vida marina, de la ciudad, de la comida, de las personas, pero mucho de la vida marina. Y ahí había gente que decía: “pero para qué necesitamos un mural de la vida marina si tienes ahí el mar ahí en frente del malecón, ahí ves la vida marina”, pues si lo necesitas para acordarte que está ahí que es valioso que hay que cuidarlo, tenerlo presente, para sentirte orgulloso de él, de verlo [...].

➤ **¿Qué opinas del arte en Puebla en relación a las políticas artísticas y culturales y a la profesionalización de los artistas?**

1:04:13- Fíjate que apenas un artista me dijo que necesitaba meterme a estudiar algo de arte y si tiene razón porque yo veo el mural como una herramienta social completamente, en general, con los artistas hablamos en los proyectos que son sociales, en *Ciudad Mural* sobre todo, decirles no es una competencia artística, no vas a pintar el mural más bonito o el mejor de tu vida, ahí vas a conectar con la familia, esa es la misión principal, entonces en el resto de los proyectos si se persigue a lo mejor ya una parte estética mucho más evidente, pero pues por mi formación la parte social siempre va a ser la que me mueve y me importa, pero si ya me dejó claro que si tengo que aprender un poco más, aunque sea tomar un curso de arte para poder entenderlos un poco más. Respecto a las políticas artísticas y la profesionalización mira yo creo que estamos en pañales en general en el país, no estamos aún por el camino correcto, en el tema de profesionalización peor, o sea ahí veo demasiada informalidad. A mí con los artistas lo que me ha pasado es que es complejo incluso que se den de alta para pagar impuestos, hay entre un rechazo y un desconocimiento de esta necesidad y entonces como organizadora de estos proyectos eso se vuelve muy difícil como poder trabajar con ellos y que no tengan estas cosas resueltas como cualquier profesión. Entonces en el caso, por ejemplo, de los proyectos hay también un tema de que hay muy pocos en los que se les hace firmar contrato, nosotros ya tiene un tiempo que diseñamos un contrato y tenemos un área legal, pero bueno somos una organización grande que por lo mismo también cuesta mucho trabajo tener operando y muchos recursos y hay que estarle buscando y es un reto grandote. Pero si se vuelve complejo [...]. Lo de los contratos te digo, nosotros tenemos contrato, pero a veces ni siquiera ellos saben que tienen que pedir un contrato. Nosotros hemos ido trabajando también en el tema, hemos ido mejorando el tema de contrato, pero siempre hay como mil cosas que considerar y por ejemplo, si, son muchas cosas que yo no... ahh apenas hicimos unas conversaciones, unas jornadas de conversación con los artistas para escuchar sus necesidades y como mejorar varias cosas que nos están haciendo falta mejorar y en esas jornadas surgieron detalles como por ejemplo también el tema de la seguridad, hay muchos proyectos en los que no se salvaguarda la seguridad de los artistas, que se cree que es muy fácil darles la pintura y que pinten. Entonces también apenas hubo un proyecto en Iztapalapa que se cayó un artista y se murió, no nuestro, en otro proyecto en Iztapalapa que hizo gobierno, entonces a veces es como “el proyecto de mural es muy fácil y tendría que ser muy barato” porque nada más es pagarle al artista, pero no, es pagar abogados, pagar seguros, de ver como los contratas, si los metes en tu nómina, si no los metes en tu nómina, son un chorro de cosas si quieres hacerlo bien y aun así te van a salir cosas mal porque cada proyecto, te juro, debemos haber hecho como treinta y tres proyectos en todo el país y siempre sale algo [...], ya tengo años haciendo esto y no lo había visto. Ahh, en las conversaciones lo que te iba a contar es que llegaron artistas de diferentes partes del mundo, eso fue super rico, y nos dijeron no puedo creer que estén hablando de contratos, o sea, en mi país en la vida he hecho un mural con un contrato. Para mí fue pues muy lindo ver eso, que hay lugares donde la cosa esta peor, aquí mismo si hay proyectos en donde no lo contemplan y los artistas también lo toman y se exponen a cosas bien serias. Entonces yo creo que en la profesionalización también estamos lejos, lejos, pero algo se ha avanzado. Lo que me quedó de esa conversación además de todo lo que escuche que tenemos que transformar dentro del colectivo fue que ya tenemos algo, ya se ha avanzado algo, en cada proyecto se les da un taller que se llama justo “profesionalización de artistas” y les enseñamos a hacer su book, la importancia de tener un book que hable de tus trabajos, como se debe hacer, como debes cobrar, que responsabilidades también tienes. Entonces si vemos lo importante que es y yo creo que estamos lejos.

➤ **¿Cuándo se llevó a cabo el proyecto *Mayúscula* ya tenían contempladas todas estas cuestiones?**

1:11:11- No, porque cuando también queríamos empezar a dedicarnos a esto no pues también nos expusimos a muchas cosas todos, Tomás y yo poniéndonos a organizar un proyecto con andamios bien altos y sin seguros, no, creo que los seguros siempre los hemos contratado, Tomás siempre tuvo delirio de persecución y en La Paz el soñaba que la grúa se caía encima de un coche y entonces también tuvimos que contratar un seguro de gastos civiles, como él es abogado y maestro en estudios de paz y transformación de conflictos. Entonces trae la parte de su licenciatura como abogado y de ahí la maestría en algo mucho menos abogadeszco, más bien como humano, porque pues los abogados que conozco nada que ver con Tomás; entonces hay cosas que siempre dese la parte legal hemos podido cuidar o cubrir, pero ponte el contrato con ellos, tendrá como tres años que tenemos un contrato con ellos y de ese contrato todavía ha ido mutando a algo que realmente les convenga a todos. Entonces ahí teníamos muy poquito de lo que ahorita tenemos.

➤ **¿Cómo es su relación hoy en día con las autoridades gubernamentales? ¿Hay alguna política de conservación o restauración de los murales?**

1:14:00- Con las autoridades siempre buscamos tener la mejor relación posible, de hecho, yo creo que gran parte de mi labor como fundadora y cuando estuve en la dirección era mucho poder mediar con gobierno y trabajar con gobierno, se te puede ir la vida haciendo esa labor, a mí me encanta, a mí me apasiona tener que negociar o llegar a acuerdos por el proyecto [...]. Y ahorita, dado los costos que tenemos como asociación civil todos los proyectos los gestionamos a través de gobierno, prácticamente todos, o sea el 80%, porque son ellos los que tienen los fondos para hacer un proyecto de este tamaño. Y la verdad que es una mancuerna buena porque ellos se quedan con el proyecto, se apropian del proyecto, le dan seguimiento, el proyecto crece, se hacen más cosas, entonces es una gran mancuerna que hacemos asociación civil con el colectivo, Comex como una empresa privada que es con la que ya nos acompañamos a todos lados y gobierno, entonces es como una triada buenísima. Y para el tema de la durabilidad de los murales, mira ahorita tenemos murales que tienen once años y siguen en pie, pero ya hay murales que están, ya necesitan... sobre todo en Xanenetla que es el primero que hicimos; Comex nos da la mejor pintura que tiene entonces tienen una buena durabilidad ponte quince años, todavía no llegamos a ese punto en donde nos digan que hay que volverlos a pintar, no sé lo que va a pasar, seguro es mi siguiente problema que voy a tener, pero también el mural es efímero entonces por ese lado tiene un poco una caducidad y no es tan fácil llegar y retocarlo, necesitarías llevar al mismo artista.

FABIÁN VALDIVIA PÉREZ, Director del Instituto Municipal de Arte y Cultura, 43 años.

24 de marzo del 2022

➤ **Presentación, ¿Cómo te llamas, que edad tenes y cuáles son tus estudios?**

00:16- Soy Fabián Valdivia, tengo 43 años, estudié matemáticas en la Universidad de Puebla y luego hice la Maestría en Historia del Arte en la UNAM, no he terminado mi tesis, pero en algún momento la terminaré, y desde 2002, o sea hace 20 años, entre a trabajar a gobierno, primero en la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla donde fui coordinador de servicios educativos para temas de exposiciones y para la orquesta sinfónica, me tocó llevar proyectos de mediación cultural en torno a la biblioteca Palafoxiana, hice todo el proyecto de rescate después del sismo y que es de las áreas que se tomaron en cuenta para que la Palafoxiana sea memoria del mundo. Después en el 2008 entré al Ayuntamiento de Puebla, al área de turismo para trabajar los temas vinculados al turismo cultural de la ciudad, a la puesta en valor del patrimonio desde las acciones turísticas y establecer estrategias de acción y de actividades que pudieran ver que el elemento cultural y patrimonial de la ciudad fuera un detonante para la visita turística o también generar conocimiento o puesta en valor de patrimonio desde las acciones turísticas; ese es el trabajo, programas como Noche de Museos, el Correo de Ofrendas, el programa editorial de guías de patrimonio, todo lo que son guías de interpretación patrimonial de turismo me tocó a mí llevarlo hasta 2018, son diez años en Municipio, ahí fue donde me tocó colaborar con Colectivo

Tomate para la puesta en valor de la primera parte de Xanenetla, la segunda, la tercera, el proyecto “Mayúscula”; y después de ahí, 2018, entré a la Secretaría de Turismo del Estado de Puebla, era yo subsecretario de turismo, me tocaba todo el tema de pueblos mágicos, ahí estuve muy poco, estuve año y medio; y recientemente, en octubre del año pasado, hace cinco meses, me integré nuevamente al Ayuntamiento de Puebla como Director del Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla. Este es como mi CV burocrático y es donde me he ligado en puestas de valor como “Mayúscula”.

➤ **¿Y cuál es tu función principal como director del instituto?**

03:08- Lo que a mí me toca en el IMAC es básicamente dirigir todas las acciones del IMAC para ser una institución que tiene como objetivo el facilitar y el garantizar el acceso a la diversidad cultural de los habitantes de Puebla, es decir, no tanto como a veces se confunde de que vamos a producir actividades o a crear acciones culturales, porque para eso están los centros culturales, los ciudadanos, los grupos organizados, es decir, si el IMAC tuviera una compañía de danza o una compañía de teatro podría vulnerar la naturaleza y las acciones culturales ciudadanas, que si bien los gobiernos tienen estas obligaciones, al ser un tema municipal las tareas van orientadas a esta garantía en tema de derechos culturales de garantizar justamente el acceso a la diversidad cultural; es decir, el IMAC debe tejer puentes, debe capacitar para impulsar esos puentes o generar estrategias de sensibilización o de visibilización de manifestaciones culturales del patrimonio tangible o intangible que de momento pueden ser valorizadas de una manera negativa o desconocidas o, un poco por la vida cotidiana no están en su puesta en valor adecuada; un ejemplo, es la exposición de Huehues que tuvimos en la galería del palacio porque de momento ha habido un sentido peyorativo en lo que hacen los huehues, es una realidad compleja, hay que decirlo, a veces violenta, muy desorganizada en otros casos, pero que esto no implica que nos e hagan acciones de visibilización a los propios portadores de patrimonio que son los huehues y también a la ciudadanía. Las tareas del IMAC van en ese sentido, también en sentido de la difusión, de la promoción de acciones, en algunos temas de capacitación ya puede ser a nivel de visión artística, de sensibilización o de acercamiento, las exposiciones móviles que hacemos, estas públicas que están ahorita en la 5 de mayo y de gran formato, las piezas están en los museos, pero no es lo mismo entrar a una colección como la del Museo Bello y González de 3 mil piezas que te pierdes, a hacerte una foto de una barcaza de marfil aumentada 50 veces de tamaño que te enfoca la mirada, es decir, una acción de puesta en valor. Entonces mi trabajo es justamente ese tema hacia lo patrimonial, lo cultural, a los creadores, hacia la difusión y generar también las estrategias para los espacios como la galería del palacio o el teatro de la ciudad que son directamente operados desde la dirección del IMAC. Curiosamente no hay subdirectores o no hay encargados de exposiciones o de teatros, sino que son directamente del director, una cosa un poco extraña. Entonces esa es mi función, el IMAC es un instituto público descentralizado, es decir, aunque somos parte del ayuntamiento, tenemos algunas acciones tanto administrativas como legales que podemos operar de manera propia sin estar centralizados, entonces eso nos permite cierta libertad en algunos casos, más responsabilidad, el tema administrativo recae en mí, a diferencia de otras secretarías de gobierno municipal donde hay una centralización de toda la operación [...]. El IMAC ha tenido durante los últimos años procesos complejos presupuestales, por ejemplo, como bajadas de recursos muy radicales, el objetivo justamente de este gobierno es que el IMAC vuelva a tener buen presupuesto entendiendo que cualquier acción del instituto que tiene objetivos ciudadanos y culturales se tiene que ver en la justa dimensión porque Puebla es un municipio de 1.700.000 habitantes, es muy grande y la infraestructura cultural es casi nula, eso hay que decirlo. Entonces el reto del IMAC es precisamente cómo obtener recursos y cómo poder garantizar el acceso a la cultura a través de posibles inversiones en materia de infraestructura cultural, utilizar los espacios que existen, alianzas, de buscar cómo ampliar las acciones que muchas veces se quedan centralizadas en el centro histórico y a veces no es por una decisión de no querer sacarlas, sino simplemente porque aquí está la infraestructura; no es que no quiera ir a una colonia que esté a dos horas de aquí, el tema es que no hay la infraestructura y tampoco a veces hay las condiciones para poder hacer adaptaciones. Ese mapeo hacia donde puede ir la acción cultural en función de infraestructura o de espacios que te anclen para talleres o para que ocurran cosas ahí, es uno de los grandes retos que tenemos desde el IMAC hoy; lo estamos tratando de transformar usando otros espacios como los centros de bienestar, los centros de juventud, va poco a poco, son modelos que no existían; y nos lo tomamos con mucho cuidado porque en lo cultural y artístico siempre

hay una pequeña barrera invisible que puede brincar de eso al entretenimiento, ese es el tema que filosóficamente o esencialmente hablando cuidamos mucho. Si puede haber acciones culturales entretenidas, como el ballet, el mariachi, pero hay que ser conscientes que no es solo la tarea del instituto, hay otras que son más profundas que no son tan visibles, no son tan llamativas, pero que se tienen que hacer porque van tejiendo la red de trabajo.

➤ **¿Consideras que acá en Puebla persiste el concepto de “baja” y “alta” cultura?**

10:12- Sí, estoy pensando en la triada que tiene que ver con las instituciones, universidades y con los sectores de gestión cultural independiente, que no existe una estructura que los una, es una de las tareas que queremos hacer acá, es decir, ¿qué tiene que ver esto con la definición de “alta” y “baja” cultura? Que justamente al no estar trabajando de manera armónica los institutos culturales, municipales y estatales, con universidades en el tema de creación del conocimiento y con los espacios, en el sentido de producción y espacios del arte, se construyen unas barreras muy grandes, unos muros muy anchos, porque no se permea de una cosa a la otra, entonces si ocurre que de momento puedes tener un teatro, un espacio donde tienen que ocurrir ciertas cosas y obviamente pues las personas no se acercan, no por un tema de costo, sino porque lo que está ahí no les jala, no les llama. Es un tema, además, de constancia, por ejemplo, la orquesta sinfónica del gobierno del Estado, afortunadamente, el auditorio donde toca ya lo llena al 50% todos los viernes, tocan a las 7 de la noche, que tampoco es un lugar de fácil acceso, tienes que ir auto, en uber o en taxi porque no hay transporte público para llegar ahí, lo cual es un gran problema. [...] esto es bastante bueno, pero ese 50% son como, talvez, 400 asientos, en una ciudad de 1.700.000, muy poquito, proporcionalmente hablando. Si yo tuviera que hacer una caravana cultural, cada semana una colonia distinta de Puebla, tardaría 33 años en recorrer el municipio, ese es el tamaño; y estas caravanas que si permiten a veces esa permeabilidad pues es muy complejo también y caros mantenerlos. Y decía justamente lo del transporte porque espacios como el Museo Barroco, pues no puedes llegar en transporte público, entonces desde el tema de la accesibilidad a los espacios se generan ciertas condiciones de separación entre una cultura “alta” y una cultura “baja”, y desgraciadamente si funciona así, por eso en el centro histórico siempre se buscan hacer los festivales, porque hay comunicación, siempre hay formas de llegar al centro, o sea es lo más fácil, pero también hay que entender como estos nodos que pudieran haber en otros puntos de la ciudad [...] porque hay zonas con una densidad poblacional muy grande. Cambiar el pensamiento de los imaginarios del centro-periferia son muy complejos, aunque se lleven actividades el impacto sigue siendo bajo porque también hay que ver qué tipo de actividades, es decir, tú cuando buscas una actividad cultural y usas tu tiempo de ocio, lo haces para romper tu cotidianeidad, entonces el problema que yo veo, y que eso te lo enfrentas todos los días, es si yo llevo una actividad a un espacio, a una colonia, puedo romper su cotidianeidad, pero el espacio de la ciudad sigue ahí, ese es el problema; pero no es lo mismo cuando hay un tema de formación, un taller, que sabes que llegas en la tarde a una biblioteca, que sabes que te puedes meter a leer, creo es en ese sentido pensar la infraestructura cultural y su accesibilidad y uso, si va de la mano con esta idea de “alta” y “baja” cultura; por eso creo que en Puebla la hay y muy marcada; y, obviamente, un tema que se discute, afortunadamente desde hace muchos en México, un alto clasismo, no solo un racismo, sino un clasismo. El asunto es que Puebla es uno de los municipios con una brecha socioeconómica muy grande, entonces esa brecha si la ves también en la cultura. Obviamente sería un ideal cambiar esto, pero si hay que ser conscientes para siempre tener cuidado en la oferta que exista, en la calidad y demás, que, aunque no tenga un impacto aparentemente grande, que va a ser muy difícil medir, sepas que al menos eso que esta presentado está bien hecho [...].

➤ **¿Cómo considerarías que fue disminuyendo este aporte a la cultura y cómo vez en este nuevo gobierno los intentos de aumentar el presupuesto?**

15:47- Moreno Valle era gobernador del Estado, entonces el presupuesto del gobierno del Estado es distinto al del gobierno municipal, son independientes, el gobierno del Estado, de hecho, fusionó turismo y cultura e hizo un organismo descentralizado de museos que no es mala idea descentralizar los museos por todos los trámites administrativos que un museo necesita, tú no puedes centralizarlo, entonces, este organismo que se llama Museos Puebla va muy bien. Yo pongo un ejemplo, el IMAC hubo un momento donde gente criticó que fuera un organismo público descentralizado [...]. Si tú le das a un principiante que maneje un Porsche pues es muy

probable que lo choque o que no lo controle o le haga algo a la caja de velocidades, pero eso no quiere decir que el Porsche está mal diseñado, eso significa que el conductor no es bueno o no tiene la capacidad aun, algo así pasa con estos temas, creo que las áreas culturales deberían ser descentralizadas, el presupuesto tendría que ser también más amplio. En el caso del IMAC si ha tenido una reducción desgraciadamente, pero el año pasado que yo llegué acá tuvo una reducción muy fuerte, de 39 millones bajo a 29 millones, fueron 10 millones, en realidad fue el 22% si tengo muy clara la cantidad, 22% del presupuesto y que obedeció a una decisión interna de devolver el presupuesto por tema covid y demás, y que es una decisión altamente criticable, y obviamente la intención es que regresemos a ese recurso, lo que pasa es que los topes presupuestales se van heredando año con año, yo herede el que se dejó, está la sensibilidad de que tenemos que aumentar y justamente ir fortaleciendo las actividades culturales en el sentido de la promoción, de promover lo que ya está, los espacios, los entes, fortalecer las acciones municipales, fortalecer más la parte de formación y puesta en valor, y creo que también es importante, y tiene también que ver con el presupuesto, ir actualizándolos conceptos como mediación, hace 5 años nadie hablaba de mediación [...]. Yo que estoy con la galería intentando hacer ciertas cosas, les dije está muy bien la exposición, pero necesito mediadores, entonces eso también va de la mano con ir diciendo se necesitan otras acciones de gobierno hacia cómo va la cultura. Hay que hacer mucha difusión, pero también hay que construir conocimiento y creo que en ese sentido si hay una deuda en la actualización de los conceptos de cultura, esto que yo decía, no hay que rompernos la cabeza que tiene que ser un área de cultura, el área de cultura tiene que garantizar el acceso a la cultura, muy simple, pero no es tan simple. Yo no tengo que crear el arte o la cultura, porque no funciona así; es garantizar el acceso del público, del creador, del especialista y el no especialista. Entonces creo que por eso que hay que actualizar los conceptos de para qué funcionan los institutos, las áreas gubernamentales de cultura y esto permitirá revisar precisamente para qué sirve el presupuesto y, en todo caso, gestionar el presupuesto mostrando las nuevas necesidades de las acciones culturales que son necesarias para una ciudad. Pero también repensar lo básico, por ejemplo, la infraestructura cultural.

20:10- Me quedé pensando, [...] hay muchas políticas culturales muy interesantes y que tienen que ver con este proyecto, que creo, hablando de clasismo en México, que yo no lo veo en Sudamérica, [...], nosotros hablamos de política cultural y si lo hiciéramos en universidades me podrían dar ejemplos de Barcelona, ejemplos de Alemania hasta de Países Bajos, y no volteamos nunca a Sudamérica, a mí me parece que tenemos que aprender muchísimos de Sudamérica y yo te podría decir en una crítica muy tajante, que si bien el arte y la cultura de México en los años '20 a los '60 era un modelo a seguir y que es clarísimo la influencia de Rivera, Siqueiros y Orozco en Argentina, en Chile, en Colombia, en Ecuador, o sea, es clarísima, lo que ha ocurrido después del tema de los golpes de Estado ha sido un resurgimiento de esa necesidad cultural, brutal, y por eso Argentina es un ejemplo, Chile es un ejemplo, Colombia después de todo lo terrible que paso, yo el caso de Colombia lo he estudiado un poco más por algunos temas particulares de patrimonio inmaterial y han hecho unas políticas que se basan, justo, no en seguir articulando una serie de acciones con los mismos preceptos, sino que han cambiado todos los presupuestos; es decir, hoy Colombia habla de oficios culturales y te dice que importante trabajar con un colectivo artístico como con quien va a colgar las luces o montar el sonido para un evento. El mejor manejo de temas de artesanías nacionales lo tiene Colombia, pero Chile tiene unos modelos brutales de cultura, de comics, de nuevas formas; Argentina tiene neuroeducación artística. O sea, han modificado mucho de eso porque los preceptos o los presupuestos teóricos de la cultura los modificaron y, suena muy feo lo que voy a decir, pero como México no ha tenido un golpe de Estado, no ha sufrido lo que no es tener un vaso de agua, creo no nos hemos agitado como sociedad para modificar muchos de los presupuestos sociales que incluyen el tema del arte y la cultura; y creo que en México y Puebla vivimos mucho como esta idea de que heredas un apellido rimbombante y una fortuna y una casa que no puedes mantener, y no has hecho nada, pero vives de esa herencia, y como no ha habido un corte sigues viviendo de eso [...]. Por eso a mí la gente del Colectivo Tomate me cayó bien desde el principio porque de entrada venían con otros presupuestos teóricos de para que servía esto y creo que eso es, independientemente de las críticas que hoy pueda haber con el Colectivo Tomate y lo que tú quieras, que las conozco bien, me parece que nadie se ha

atrevido a cambiar los presupuestos [...]. Y el Colectivo ha tenido cambios de persona y de rumbo, de hecho, una de las fundadoras, Vica Amuchástegui, son tres las que fundan Colectivo Tomate, Paola de la Concha, Vica Amuchástegui y Donaji Tejeda, ellas son el origen de Colectivo Tomate [...]. Cuando Vica decide dejar el colectivo, lo decide dejar porque la forma comunitaria del proyecto original ha hecho que la comunidad del colectivo decida otro rumbo para el colectivo, un rumbo que para ella no le satisfacía y, aunque ella fuera una fundadora, ella dice ya no quiero estar acá. Y esa sinceridad de ella siempre se la he aplaudido, sobre todo porque era su proyecto, hay que decirlo; el proyecto nace cuando Paola de la Concha se va a Brasil, conoce estos proyectos que se llaman Oasis en favelas y demás, lo conoce y dice ¿por qué no lo hacemos en Puebla? Lo platica con Vica que era su amiga y se dan cuenta que el barrio que cumple con muchas condiciones de aislamiento es Xanenetla y por eso se escoge [...]. Yo conozco cuando ya hacen la primera etapa que sale una noticia en el periódico, pequeñita, la directora de turismo de esa época, se da cuenta que el tema del muralismo en ese pensamiento muy amplio de producto turístico y cultural es muy fundamental y que está demostrado en muchas ciudades del mundo, o sea, no es una cosa que se hay inventado acá [...]. El nombre Xanenetla se puso en valor por este proyecto, por las tres etapas que tuvo este proyecto, ahorita acabamos de inaugurar en diciembre la cuarta [...]. Estamos esperando que ojalá les apoyen para la nueva “Ciudad Mural” que va a ser en Analco, pero yo les pedí que en la concepción de los murales que nosotros vamos a apoyar, vayan dirigidos al tema de memoria gastronómica del barrio, porque va a salir ese apoyo de un proyecto de gastronomía más amplio [...]. Si es interesante porque la naturaleza, los objetivos y la orientación de los proyectos de Colectivo Tomate han cambiado, o sea, está esta primera parte en Xanenetla y está la etapa cuando entra Maribel, cuando entra Darío que amplían las posibilidades del mural hacia otras cosas, y entonces, originalmente, el Colectivo Tomate, Vica, Paola y Donaji, tenían la intención de hacer proyectos de tipo cultural, social y artístico, pero contruidos de acuerdo a las necesidades de cada lugar; Xanenetla dio como resultado que la necesidad eran murales, pero no significa que en otra área tengan que haber murales. Eso era lo que Vica buscaba, sigamos dando respuestas para cambios sociales a través del arte, pero no significa que todo tenga que ser murales. Entonces, cuando Colectivo Tomate se define como colectivo de pintura mural, dice ya no, fue un tema de cambio de rumbo, y es cuando entra Maribel y Darío y hacen este nuevo diseño de colectivo que es cuando entra “Mayúscula”.

➤ **¿Cómo te contactaron para la participación?**

33:43- Sale esta nota en el periódico, en esa época yo tenía un programa de radio con la que era la directora de turismo, invita a Vica y Paola para que cuenten del proyecto, y la verdad que era super interesantísimo; yo tomo los datos de Vica y resulta ser que al papá que yo lo conocía porque ha sido alguien que se ha dedicado a temas de señal ética, pero desde el punto de vista bien hecho, científico y analítico, yo sabía del trabajo de su papá German, yo lo conocí por manuales de señal ética. Y ocurre que viene cambio de gobierno en 2011 y Paola de la Concha pide una cita con turismo, yo la atiendo, yo no la conocía, solo a los murales; y bueno un día llevo al secretario de turismo, Alfredo Cañedo, para que vea sus murales, obviamente le encanta, pero es un barrio complicado; y resulta ser que una regidora del ayuntamiento vuela a Estados Unidos y le toca en el asiento de al lado a Vica y le platica la historia, la regidora dice que quiere ver los murales y me habla, yo me llevo muy bien con ella, me dice estoy con una chica ¿la conoces?, claro que sí, ¿y que vamos a hacer?, llamamos al presidente actual municipal, le encanta Xanenetla, le encanta el proyecto; de hecho, no le he dicho que vamos a volver a hacer otro mural ya, se va a poner contentísimo, queda como sorpresa, porque él está convencido que sus proyectos si pueden cambiar cosas. Entonces va el presidente y les pregunta que necesitan de apoyo, lo que el presidente da la indicación es que se meta dinero para arreglar todo el lugar, por eso se arregló el drenaje, las calles; o sea, hoy Xanenetla está a medias todavía, pero estaba peor. A mí me toca llevar parte del proyecto de iluminación de la ciudad y me toca decidir junto con la empresa que hizo toda la iluminación de iglesias y Xanenetla, ahora está iluminado, por eso no hay cables, está limpio. O sea, convergieron muchas cosas al mismo tiempo y pues obviamente con ellas me llevo tremendamente bien y en ese momento ya se había sumado Maribel, ya se había sumado Darío, otras personas también que ya no están [...]. Con todos siempre tuve buena relación y siempre era como ¿qué hay que hacer?; el primer folleto que se hizo de Xanenetla pues yo lo produje, textos, mapitas, todo. Cuando fue el proyecto de iluminación, “Fabián necesitamos ubicar bien los murales”, fui a fotografiar los murales en ese momento. De hecho, poca gente de Xanenetla

sabe eso, que el tema de iluminación lo gestioné directamente yo. [...] Un día me habló Maribel y me dice vamos a hacer un proyecto, pero fíjate que nos gustaría que hubiera una especie de concepto curatorial, una idea detrás; entonces, se reunía en Bolcósfera, ahí en la 5 oriente y boulevard 5 de mayo, a la vuelta de este mural (señala el mural *Érase una vez un río*) justamente, que ese espacio por la pandemia se cerró, y bueno ahí trabajábamos y nació la idea de crear algunos temas de memoria, pero fue un ajuste a la fuerza porque ellos ya habían gestionado los murales, las paredes. En el parían había un lugar, pero ese no se hizo, la gente de ahí se puso bien difícil, ese faltaría, el del Barrio del Artista. Ese lo habían conseguido por contactos, por amigos, y estaba parcialmente considerado [...]. Entonces qué fue lo que se hizo como proceso curatorial, a partir de las paredes ver, con el nombre del proyecto, como que eventos mayúsculos, que cosas importantes habían pasado en Puebla, pero a partir de un mapeo; entonces, empezamos a ver qué lugares son, que cosas tienen, que puede ser relevante y a partir de eso se fue construyendo el discurso. Con cada uno de ellos, yo les di una plática general sobre Puebla y el Patrimonio y a partir de los puntos se empezó a tejer un discurso que yo lo platicaba con cada uno de los artistas. Era, aquí está la selección de artistas, ya tienen sus muros, pero ahora teje el discurso con cada uno. Básicamente, el discurso teórico e histórico que está detrás de cada mural, pues me tocó plantearse a las personas, es decir, platicarles del lugar donde estaban, de que iban, y yo la verdad que los bocetos los vi mucho después. Les di pistas que busquen ciertos libros, que miren este video, tomaban nota de los que les platicaba. Por ejemplo, este chico, el español, si me preguntó muchísimas cosas, para mí es un mural espectacular...

41:05- ¿Quieres que te platique cómo fue el guion de este? (señala *Érase una vez un río*). Este de entrada era el río obviamente, es el Popocateptl, pero él me decía que quería hablar del río; él traía una serie de ideas mezcladas como en torno a lo que era la parte prehispánica y demás y yo le dije no, Puebla no es un asentamiento prehispánico, es una mezcla multicultural desde su origen, pero lo cierto es que el río de entrada no era de agua potable. Lo que yo le decía era que el tema prehispánico del agua si era importantísimo porque la forma o la palabra para definir un asentamiento humano es altépetl, esto es importante porque eso es un altépetl, no es nada más un volcán. El altépetl es la forma en lengua náhuatl de definir un lugar en donde habitan las personas, está formado por la palabra “atl” que es agua y “tépetl” es montaña. Esto sería el agua subterránea que está debajo de la montaña porque los pueblos prehispánicos no vivían en valle como nosotros, sino que vivían acá y aprovechaban el agua de lluvia que bajaba de las montañas. Para que pudiera haber una ciudad tendría que haber una montaña y agua; entonces, el tema es que los escurrimientos sirven para darle agua a estas personas que no vivían en los valles. Él pone al Popocateptl como un altépetl con el agua, como un lugar de origen de agua que no es estrictamente, el río Atoyac no nace del Popocateptl, pero lo construye así, además construye que esta agua es la que va a regar la domesticación del maíz [...]. Esto se lo platiqué porque justamente el Popocateptl, que es montaña que está humeando porque se así se llama desde hace siglos, las fumarolas no son recientes, tienen siglos y siglos y hay códices donde está pintando, y este azufre que cae a estos valles hace que estos valles tengan una producción agrícola espectacular [...]. No hay otra parte donde tengamos estos cultivos endémicos; primero por la altura sobre el nivel del mar, esto esta como a 3 mil metros sobre el nivel del mar, son cultivos de altura, pero además bañados por el azufre. Este río no tiene nada que ver con la montaña, pero conceptualmente tiene importancia por el altépetl, que le encantó, porque está plasmado. Luego, la forma del agua es muy particular, si te fijas, tiene chalchihuites, es piedra preciosa o joya de jade, y estas son conchas; entonces, cuando tú ves que en la pictografía se pintan estas cosas es agua dulce, agua preciosa. En cualquier códice donde haya un calendario ritual va a estar Chalchiuhtlicue, la forma en la que la pintó es brutal; ahora, tampoco es una casualidad, le pinta un icpalli, un trono tejido donde se sienta un gobernante, no se sienta cualquiera [...]. Entonces, el río viene y pasa el puente de Ovando y, acá me encantó porque la zona el centro de convenciones es la zona donde en el siglo XIX se ponen las fábricas textiles, me encanta lo de la tejedora, pero lo increíble es que hay un detallito por aquí abajo y es que el río se va al drenaje. De hecho, este edificio es La constancia mexicana, la primera fábrica textil motorizada del continente [...]. Pone las madejas, aquí está la malinche, el valle poblano-tlaxcalteca, y ahí pone como el río se va al drenaje. Eso es como todo el tema donde él logra fundir a la diosa, por eso la diosa esta toda melancólica viendo es posible que hayan hecho eso. Pero la clave es este uso del agua como parte mecánica para lo textil [...]. El tema de que el flujo del agua se vuelva un textil me pareció una cosa muy bonita.

➤ **Respecto a este, acorde la entrevista con el artista, pero nunca se presentó... (*Sueño de los ángeles en la ciudad talavera*).**

53:36- Este no tiene mucha complicación, el tema era los ángeles que trazan la ciudad y San Miguel Arcángel como el que manda a hacer eso; pero está aquí también porque esta es la franja fundacional. O sea, él siguió la leyenda fundacional en el sentido estricto con una visión de San Miguel como líder y con estos toques de talavera para poder integrar el mural. La verdad que tampoco hay más [...]. El nombre original es ciudad de los ángeles, pues el tema angelopolitano va a estar muy marcado y lo que sí, la leyenda no nace con la fundación, la leyenda es muy tardía, se comienza a difundir a finales del XVII cuando el padre Francisco Florencia escribe de la aparición de San Miguel Arcángel en el pueblo nativo de Tlaxcala, Diego Lázaro, y escribe esto, hay una parte donde dice el padre Florencia que se tenía que aparecer en la diócesis de San Miguel Arcángel porque había que recordar que la ciudad los ángeles fue trazada por unos ángeles de ensueño, y es la primera vez que alguien habla de la leyenda. Siempre queda en duda si había un imaginario colectivo que el padre simplemente describió o más bien el padre hizo una lectura exegética del tema de los ángeles. Ahora, también es un cambio importante porque obviamente en los primeros siglos de la ciudad quienes tienen el poder son las órdenes mendicantes y en el momento en el que Puebla se vuelve una ciudad episcopal ya las órdenes mendicantes no tienen poder, tiene poder el obispo [...]. ¿Quién tuvo el sueño de la creación? No fueron los franciscanos, fueron los obispos; entonces, ese sueño donde el ve una ciudad trazada por ángeles y que la encuentra en este valle, es la forma retórica de devolverle el poder de la ciudad desde su origen a los obispos. Es fortalecer el concepto de ciudad episcopal, no de ciudad de evangelización, por eso la leyenda es tardía [...].

58:12- Éste es muy interesante (señalando *Luz y progreso*); estos chavales me cayeron muy bien, ya ves que esto es estencil, la técnica es muy difícil. Aquí si me hicieron caso de muchas cosas, este lugar, porque ya no existe, acá había un teatro que se llamaba Luz y Progreso porque está en la calle de la iglesia de La Luz. El lugar del teatro es este hueco [...]. Cuando Aquiles Serdán crea el club antirreleccionista lo crea en el teatro de la luz, es el primer club antirreleccionista que se crea. Ellos querían hablar como de ese tema revolucionario y se mezclaron símbolos bien bonitos ahí [...]. De hecho, yo les pedí que vieran fotos de Porfirio Díaz para ver el tipo de botonadura, la botonadura es la de la foto de Porfirio Díaz; pero lo interesante es porque la mano que está rescatando esta así, es por la Virgen de La luz; además es un tema interesante porque en primeros auxilios siempre te dicen que rescates a alguien así porque si lo tomas de la mano se va a zafar, y eso se sabe desde la antigüedad, si quieres rescatar a alguien tómallo así, esa es la relación la virgen de La Luz; pero además, les enseñe varias imágenes que son espectaculares del tema de rescatar a alguien con la mano, el tema es la retórica del rescate [...]. La botonadura era cómo revisen la manga de Porfirio Díaz y el rescate del voto en manera de la virgen de La Luz [...].

1:05:36- Éste es de San Cristóbal (señalando *El buen gigante*). Este le platicué la leyenda de San Cristóbal. Yo les decía que lo interesante es que tienes esta calle que es la 6, la calle de atrás es la 8, la 8 se llamaba calle de los mesones; de hecho, la entrada por San Francisco de carretas era por la 8 y el edificio que está igual que San Cristóbal, pero en la otra esquina que hay una oficina de gobierno del Estado, era el mesón de Cristo y en toda esa calle había mesones; la 8 era la entrada de la gente de Veracruz, entonces yo les decía, no me parecería raro en términos del uso simbólico de la ciudad que a un lado de la calle de mesones hubiera un culto muy grande a San Cristóbal, patrono de los viajeros. Esta iglesia no es de San Cristóbal, lo que es de San Cristóbal es el hospital de al lado para niños expósitos, niños abandonados y que tenía ese nombre porque el cura que lo fundó se llamaba Cristóbal; pero, que interesante que la calle de la entrada de la ciudad tenga el hospicio y la iglesia estaba dedicada a la Inmaculada Concepción, el uso del hospicio hizo que la gente la llamara como la iglesia de San Cristóbal cuando realmente toda la iconografía es inmaculista. Hoy la iglesia está dedicada a la Virgen del Rayo, la Inmaculada está a un lado [...]. Yo me imagino a un visitante virreinal entrando por la 8, la calle de los mesones, y pasando a rezar a San Cristóbal. Esa era la relación [...].

➤ **Éste es el mural de *El camino del chinaco*, es el único mural que no se ve, esta es la única imagen que tengo porque la obtuve de la página del Colectivo Tomate porque es imposible verlo...**

1:12:59- Te voy a ser sincero, nunca entendí bien qué onda, porque el lugar donde está tenía una leyenda y el artista trabajo directamente con la leyenda que le dijeron. Este es el único que no te puedo decir nada porque no lo dirigí [...]. En 1863 cuando se hace el ataque a Puebla esa zona se hizo muralla y lo que hay que revisar es que esa zona se bombardea, toda esta parte se bombardea y se quema para entrar a la ciudad; esta calle ni siquiera existía, se bombardea San Agustín y otras cosas... ya me acordé que creo que en ese lugar que es un Hostal, creo que le contaron que habían investigado ellos y que habían encontrado que esa calle se fortificó y se defendió por chinacos; yo no me acuerdo sinceramente de la fuente original de eso.

➤ **Me pasaba que en el caso de estos tres: *El camino del chinaco*, *Resistir con amor* y *Trinidad* no quedaba claro la cuestión del tema y la ubicación ...**

1:16:03- El convento de San Agustín lo bombardearon, esa calle no existía, estos muros (donde están ubicados los murales *Resistir con amor* y *Trinidad*) son de las casas y acá había una capilla [...]. Yo les platiqué de San Agustín, uno de los símbolos de San Agustín es su corazón en llamas, a esta chica le encantó todo eso; y lo interesante es que lo que le ocurrió al convento en 1863 es que fue incendiado, entonces había una relación con el fuego interesantísima y este tema de la operación militar del corazón resistiendo. Eso era el tema, les platiqué del sitio, de cómo fue el ataque, el tema de iconografía agustina, destrucción, y este otro... en este en particular nunca supe que quiso decir (sobre el mural *Trinidad* [...]).

1:19:58- Este de los sapos la verdad, con toda honestidad, no me acuerdo (señala el mural *Nava*) [...]. Y el mural que falta, era bien interesante porque iba a ser una especie de biombo por lo oriental. Iba a esta en el Parían, bueno a ver, el Barrio del Artista era el mercado completo, ese mercado se construye a finales del siglo XVIII cuando se quema el mercado de madera del zócalo [...]. Lo más curioso es que la palabra Parían, que es una palabra muy rara, es una lengua de Filipinas que significa Mercado y en pocas ciudades como Guadalajara, Ciudad de México y en Puebla a los mercados se los llama Parían en relación con los asiáticos que venían y porque los filipinos tenían un control muy fuerte. Entonces este muro donde esta chica tenía la idea de pintar un biombo donde se viera la relación con China porque ahí llegaban al mercado y era mezclar las sedas con lo contemporáneo y demás, pero no quisieron los del lugar prestar el mural, lo que argumentaron era que si prestaban el muro era para un artista de ellos y la verdad tampoco era lo que se quería. La verdad que la calidad no tenía que ver con lo que se quería. La chica que iba a hacer este mura me caía re bien. Yo cuando paso todo esto, hable con el director del Barrio del Artista para convencerlo, pero no quería; también lo que creo que paso ahí es que Maribel y otra chica fueron a hablar por su cuenta antes que yo hablara y como que eso los predispuso y la verdad no logré convencerlos [...]. La chica como que se desesperó y dijo bye; yo quería comprarle el boceto, era muy bonito [...].

➤ **¿Crees que las representaciones construidas en los murales contribuyen a la identidad poblana?**

1:29:04- No creo que contribuyan a la identidad porque, digamos que el hecho de que estén en el espacio público y que tengan una construcción base para crear un discurso visual, tampoco garantizan que puedan ser efectivas en el tema de la transmisión, de la intención que tiene y la del artista. En particular este proyecto no ha sumado, es muy distinto a lo que se hizo en Xanenetla o a lo que hizo La Rueda en Santiago que ahí sí, no sé si la identidad, pero si el orgullo de la población.

➤ **¿Consideras que la labor del colectivo fue exitosa?**

1:29:58- En cuanto al objetivo del colectivo, yo creo que, en particular en este proyecto, salvo el mural del río y el de San Miguel, los demás quedaron muy cortos por el nombre, por Mayúscula que eran murales como muy grandes, de muchos metros cuadrados. El del río cumple, pero ninguno de los demás acaban de ser fuertes. Además, el de San Miguel y el del río sí los entiendes, los demás son poco complejos o tienen elementos no tan elementales, o el que está arriba del hostal no se ve. Entonces, yo creo que en este proyecto en particular no se logró el objetivo tan

fuerte como cuando se ha proyectado un muralismo en barrios o en zonas muy acotadas, entonces creo que, en ese sentido, si bien el colectivo tiene metodología y demás, aquí no se cumplió el objetivo. Pero si creo que el mural del río es una super obra, incluso habría que rescatarlo, repintarlo, me parece que es una obra interesante. No se viste que le abrieron una puerta, que además es el ejemplo de que este tipo de obras es bastante difícil protegerlas; la de San Miguel porque está en una obra privada, pero este más en el espacio público, la contaminación es muy evidente sobre él; o sea, tiene muchos temas que tiene ese mural [...].

1:32:33- Al final de cuentas son los riesgos del muralismo en el sentido social de la obra; ahora, lo que tú dices muy bien que se plantean en espacios públicos, con toda honestidad, podría pasar lo mismo, hay un momento en el que se van a lastimar y se tienen que repintar. Los de Xanenetla, hoy lo que está pintado no tiene nada que ver con el proyecto original porque han tenido cambios y ajustes.

➤ **Ahí en el caso de Xanenetla, ¿consideras que el trabajo comunitario si funcionó? También teniendo en cuenta que el proyecto se llevó a cabo en otros lados como en La Margarita donde sé que la experiencia no fue muy positiva...**

1:34:00- En La Margarita hubo un problema con el Colectivo Tomate, tema legal. [...] El tema es, y tiene que ver con lo que te contaba de Vica, el presupuesto de suponer que una acción de pintura mural puede mejorar las condiciones de un barrio o de un conjunto de ciudadanos, es un precepto falso porque el mural no es que lo mejore, sino que el mural debe ser una parte de una cadena de trabajo donde mejoren, donde el mural pueda tener una capacidad simbólica y hacer converger muchas cosas que ocurren. Que embellece la calle, el barrio, es un hecho, pero tener bien pintado un lugar y limpio no depende del mural, ese es el tema. Que la intencionalidad sea que el mural tenga una carga simbólica o un significante importante para una comunidad y en torno al mural se generen ciertas reacciones, expectativas o acciones ciudadanas que permitan el bienestar, pues eso sí, el mural por si solo no. Xanenetla es un buen ejemplo porque el colectivo arregló los murales, todo eso y demás. Yo me acuerdo en 2016 en un evento que hicimos gastronómico en la casa de los muñecos, uno de los guardias de ahí, vecino de Xanenetla, no me acuerdo como se llama, y me reclamó ahí que porque no habíamos vuelto a Xanenetla; pero, pues si ya están los murales, ya está la luz, el drenaje... y me dice: “no, es que los del colectivo se robaron el dinero”, le digo ¿cuál dinero?, y me dice: “nosotros sabemos por noticias que al barrio le dieron diez millones y medio de pesos, ¿y dónde están esos millones?”, y pues están en el drenaje, en el cableado. A veces es difícil de explicarle a una persona que arreglar una calle te debe costar diez millones de pesos, no te lo creen, porque no dimensionamos lo que cuestan los materiales o la mano de obra. Entonces, ellos siempre dijeron que los millones que les había dado el gobierno se los había quedado el Colectivo Tomate, eso no es cierto. Pero cuando a mí me reclama de porque no hemos regresado, le pregunte ¿Quiénes tenemos que regresar?, me dice “pues ustedes”, le dije tienen un barrio que llama la atención, tienen los murales, tienen la luz, o sea les empiezo a decir la lista de cosas que tienen y la respuesta tajante es “bueno, pero no nos dieron dinero para abrir negocios”, y le dije eso lo tienen que hacer ustedes, “sí, pero no tenemos dinero entonces todo lo que hagan no va a servir porque no tenemos dinero”. Esa fue la filosofía que corrieron por todo el barrio, el gobierno nunca nos dio para poder mejorar. La idea de mejora iba en darles dinero para poner un negocio, tienda, lo que sea, pero no se daban cuenta que las condiciones para invertir y que funcionara eran las óptimas, ya había turismo y demás; entonces, se rompió la cadena, hubo cambios de gobierno, y el barrio nunca mejoró en su condición reflexiva de que tenían todo para convertirse en un gran barrio, que los más complicado que era la infraestructura, la iluminación y un porque era Xanenetla, que son los murales, todo lo tenían. No funcionó por una cosa tremendamente dura, la construcción ciudadana, la relación ciudadanía-gobierno en un sentido de impulso a un proyecto sigue siendo la de regalarte dinero para hacer el proyecto. Se sigue viendo en un tema tangible, no se analizan los intangibles, la construcción de un imaginario; Xanenetla era un lugar inseguro, peligrosísimo, del narco y demás, y al llegar los murales y llevar toda esta acción y llevar medios y turistas, se le había quitado al crimen un espacio; pero la única manera de mantenerlo ya no era por la gente externa, sino por la interna, y nunca lo hicieron. Desgraciadamente, esta forma de pensar la relación colaborativa sigue siendo vertical y sigue siendo con patrocino, o sea paternalista totalmente; y desgraciadamente esto ocurre en muchos barrios pobres, en barrios con muchos problemas de pobreza, de exclusión

social y demás, que es como solo salgo del barrio si hay apoyo del gobierno [...]. Muchos artistas nos dicen “contrátame”, yo te puedo contratar por ley una vez al mes, no te puedo contratar ni siquiera dos meses seguidos, o sea, no puedo a un artista contratarlo cada mes, durante un año, doce veces, por ley no se puede [...]. No lo haces y te dicen que no les haces caso; lo mismo pasa con la parte urbana. Y creo que hay algunos pequeños elementos, por ejemplo, en el Alto y Analco de cosas que pueden cambiar desde la ciudadanía.

➤ **Claro, eso te iba a preguntar, si en el caso de Xanenetla la ciudadanía no estuvo a la par de las ideas ¿Por qué Analco?**

1:41:09- Es que mira, ahí el tema, creo que la gran diferencia es que ha empezado a haber cambios sin que tenga que haber un proyecto; en Analco hay una cosa de la BUAP, hay chavos de arquitectura de a poquito haciendo cosas; pero la verdad es que tiene que venir de la ciudadanía; no es que los gobiernos no tengan que hacer sus actividades, sus obligaciones legales, pero el tema es si tú quieres mantener un proyecto cultural la pregunta básica es ¿por qué no las mantienes? [...]. ¿Cuál es el trabajo de un gobierno en temas culturales? Garantizarlos el acceso a la actividad cultural, o sea hazlo, es bien difícil; pero el sector cultural no te dice eso, te dice es que tienen que hacer actividades, esta visión de entretenimiento permea muchísimo. Te podría decir que pasa lo mismo con el muralismo, se ve bonito, así, si es cierto, todo el mundo se quiere tomar fotos y selfies. Tampoco veo que el gremio este apostando a algo más profundo, si hay muy buenos creadores, no te digo que no, pero tampoco veo movimiento ideológico fuerte [...]. Donde yo veo cosas más interesantes que se están haciendo en este sentido es en la gente de La Gráfica [...].

**DELIORC, Artista, 35 aprox.
Delio Rodríguez - 12 de marzo del 2021**

➤ **Presentación, ¿De dónde sos? ¿A qué edad comenzaste a pintar? ¿Qué te impulsó a hacerlo?**

00:22- Soy de España, Galicia, soy de Vigo, la ciudad es Vigo. Que me inspiró para empezar, pues a ver cuando estábamos... fue como a los diecitantos, la adolescencia, que empiezas a andar un poco más por la calle y empiezas a alejarte un poco de los estudios por los amigos y con los amigos que te vas encontrando surge el tema de pintar grafitis, aunque en aquellas no sabíamos básicamente como era la historia, un poco te la inventabas, estamos hablando del año '95, entonces la información que llegaba sobre el grafiti era muy escueta, fotocopias en blanco y negro, de esas que vienen muy fotocopias y que apenas se ven y te lo tenías que inventar y poco a poco sacando un poco esas reglas de grafiti empezando así por grupo, como se dice por críos, entre compañeros, cada uno con su estilo y esa pequeña guerra de estilos. Y esa fue un poco la motivación inicial, eso de querer hacer algo distinto incluso cuando ya entre semanas faltabas a clase para hacer algo que te motivaba de verdad que era pintar, principalmente murales, luego ya temas con otredad y alevosía pues también ha habido esos momentos, pero con el tiempo, yo personalmente me distancié un poco del tema.

➤ **¿Hay alguien de tu familia que se dedique al arte?**

01:57- Así tema mural no, mi hermana si tiene una relación artística porque hace grabado, ella es maestra de taller de grabado y siempre le gusto el tema, pero por lo demás toda la familia nada. Es como ser la oveja negra a veces, pero tiene sus cosas [...].

➤ **¿Estudiaste una carrera o fue un aprendizaje autodidacta?**

03:02- Si estudié, a ver, si empecé autodidacta yo dibujaba de toda la vida, dibujaba desde que recuerdo y dibujaba solo en blanco y negro, lápiz, con tintas, de hecho, con plumillas de estas antiguas, no tenía mucha más idea la verdad, lo que me fue llegando, y el pintar con spray ha sido la primera vez que empecé a pintar a color, entonces con el tiempo al fracasar un poco los estudios, ya trabajando encontré una vía de escape pintando y de ahí me llevó a cuando veintiún años logré

conseguir entrar en una escuela de ilustración con un examen, sin tener aprobado ahí la prepa y entré en una escuela de arte y de ahí que no haya querido continuar con estudios de arte [...], al final estudie la carrera, hice un master y estoy con un doctorado ahora [...], nada que ver con mural, estoy con algo de narrativa gráfica de los códices mixtecos, o sea, que me fui a otro rollo.

➤ **¿Qué artistas consideras que influyeron en tu lenguaje artístico?**

04:58- Es que es muchísimo todo esto, vamos, principalmente los colegas que es donde empezó esa motivación, donde unos y otros había una pequeña convicción y sacando estilos; después de los colegas, otra gente que pintaba o que iba conociendo del fanzine, esa idea de revistas, pues por el estilo y lo que hacían; luego ya entraron en juego otro tipo de artistas, ilustradores, clásicos, no clásicos, al final vas tomando un poco de cada sitio, te vas influenciando un poco de cada cosa, siempre hay unos artistas de ilustración que motivan más que otros, pero que si me pongo a decir, también de comics, es que si me pongo a decir te hago una lista de ellos, si quieres en otro momento te mando una lista [...]

➤ **Bueno para acotarlo tomemos la obra de *Érase una vez un río...***

06:20- Vale acotamos ahí, influencias, veamos, obviamente de códices mixtecos, de las culturas Siuatl, de esos artistas que no sé sus nombres exactamente pero que hicieron esos códices, influencia de comics también, de narración gráfica porque estoy contando una historia lineal, una historia realmente histórica, una leyenda fundacional de la ciudad, entonces artistas de comics, no te voy a decir un artista concreto por su tipo concreto de dibujo, no, pero si influye la lectura de comics, te puedo decir que de artistas de comics uno de mis favoritos es Moebius, están una barbaridad de ellos; pero concretamente en este mural un artista que te pueda decir como tal de comic no. Si hubo un artista concreto de pintura mural tampoco te puedo decir para este muro, déjame pensar [...], tenemos un problema, no lo sé. [...] Si ves el mural está dibujado estilo comic, son personajes muy de comics.

➤ **¿Cómo fuiste definiendo tus temáticas?**

08:30- Va cambiando, a ver, en general, para acotar, en este muro en particular tiene que ver con el mito fundacional de Puebla, básicamente fue una propuesta que en aquel momento estaba trabajando con Colectivo Tomate que hacíamos en unos de los trabajos de mural social, de mural participativo, en comunidades, de lo de *Ciudad Mural*, y se tendía un poco a hacer mitos fundacionales, historias relacionadas con las familias que vivían en el lugar o historias relacionadas con el entorno, algo en lo que la gente se identificara, entonces este muro en concreto va por ahí, buscando algo que relacionara a la ciudad con su historia y que la misma gente de Puebla se sintiera identificada con el lugar, con el río, que se concientizaran con el río para preservarlo, cuidarlo [...]. Ahora en general en mi vida las temáticas han cambiado según la época, yo que sé, de estar pintando letras hasta estar haciendo tipo grafitis con colegas, a luego hacer murales o encargos; hay temporadas que me apetecía más, por ejemplo, ahora estoy con paisajes, en otras temporadas estoy con personajes o me tocan mitos fundacionales, a veces es solo por la técnica que quieres experimentar o lo que quieres hacer por probar nuevo; no soy capaz de definir en una sola pauta [...], voy variando, no sé si es bueno o malo todo eso, pero quien sabe, yo me lo paso bien.

➤ **¿Cómo te contactó Colectivo Tomate?**

10:28- Mira, la primera vez que trabajé con Colectivo Tomate estaba en España, vi el tema, me gusto la propuesta de la idea, esto hablamos del 2013 puede ser, la primera vez que hablé con ellos, me fui para México, fue en Querétaro, y ahí contacté con ellos y trabajé con ellos y fue una experiencia estupenda, la verdad que la *Ciudad Mural*, el hércules aquel estuvo muy bien, y a raíz de ahí el contacto me quedó poco, entonces en otras ocasiones ya fui trabajando con ellos, me volví para España, pero cuando volví a México otra vez estando una buena temporada también

iba contactando con ellos, y de ahí, una cosa a otra, fuimos llegando hasta *Mayúscula* y luego *Ciudad Mural Cholula*, ya fue la última vez que estuve ahí [...].

➤ **Para trabajar con ellos, ¿Firmaste algún contrato o fue de palabra?**

11:40- No, a ver si recuerdo bien porque ya van muchas cosas y mucha gente, normalmente y con ellos sí que lo hicimos firmamos un compromiso, una especie de contrato de compromiso conforme prácticas, buenas prácticas, buenas costumbres y un poco lo que estábamos trabajando haciendo, no te voy a decir que sea un contrato como eso de que una persona te contrata y te da una seguridad social y todo eso, es un contrato de buenas prácticas y el precio que se acuerde por lo sea, en este caso era más cosas participativas, digamos sin ánimo de lucro entonces no se cobraba tanto, no era como un encargo que te llamen para pintar y te pagan por tu trabajo, esto era una cosa más relajada. Pero si firmábamos algo porque si no te subes a hacer algo y tienes que tener un respaldo mínimo, y había un respaldo del gobierno, esas cosas que ellos saben.

➤ **¿Cuándo te tocó pintar la temática la elegiste vos al igual que el espacio donde hacerlo?**

13:00- El espacio me lo propusieron, en aquel momento los de *Mayúscula* propusieron los espacios por artistas, hicieron las combinaciones de poner a Ahmyo con Tony por ejemplo, cosas así, eso lo escogieron ellos y los artistas teníamos la libertad de escoger lo que quisiéramos siempre y cuando tuviera una relación con Puebla y bueno del estilo de Colectivo Tomate y de *Ciudad Mural*, pero llevado a un tema un poquito más grande que era *Mayúscula*, y pues la temática la escogimos y yo en este caso pues el muro era bastante grande entonces escogí una temática que aparte me permitiera trabajar un estilo más suelto y más rápido, más sencillo, no complicarme tanto aunque si me llevó su tiempo; y escogí la temática con la intención de jugar a contar como una historieta, es como una progresión de una historieta. Elegí yo dentro de las pautas que me dieron. [...] El mural tiene mucha concientización respecto al río, no solo por el tema ecológico sino por un tema humanístico y social, es que vamos, el río afecta y no se tiene en cuenta, te digo ese como cualquier otro. De hecho, sin río no hubiera habido ciudad, si acaba el río que hubiera sucedió con la ciudad, no sé, ahí lo dejo.

➤ **¿Qué técnicas usaste para su realización? ¿Cuánto tardaste en hacerlo?**

16:07- Para el mural, pintura acrílica Comex, pintura plástica de pared exterior y brochas y rodillos y aguante y calor. Aquí me demoré, me demoré porque lo hice por partes.

➤ **¿Recordás que fue lo que representaste en el mural?**

19:42- Si de izquierda a derecha que es la lectura que tiene, estaba primero el volcán que tenía dos serpientes que hacían las dos aguas que salían del volcán que era agua de lluvia y la otra de azufre, el agua de azufre se utilizaba para regar los campos, para la cosecha de maíz, que no creo fuera azufre, digo yo azufre pero porque la pinté de amarillo y no recuerdo bien si era agua sucia del volcán y la otra agua de lluvia que es de donde nace el río; entonces lo junté con el mito de Chalchiuhtlicue, que era la mujer de Tlaloc, y que estaba relacionada con, si Tlaloc es el dios de la lluvia, la Chalchiuhtlicue es la diosa de las aguas, de los ríos y de los lagos, algo así, y tiene una relación con la leyenda del diluvio universal que en vez de ser ella con el arca es ella con los colibrís, por eso está representada ella con el báculo mirando la humanidad, mirando el río con un colibrí que viene a darle la señal, es poco por ahí, como que el río fuese una pequeña prolongación de una deidad mayor, un respeto; y después de ahí cómo el río se va poblando con los puentes, ya directamente como llega la temporada de la fábrica de telares que le da el impulso a la ciudad y de repente sale toda la ciudad, pero ya no queda casi río, el río se convirtió en todo lo demás, en la ciudad, telares y tal y del río queda un desagüe para el fondo que lo están limpiando con una fregona y se acaba el río ahí, o no. Esa era la historia un poco.

➤ **¿Alguna vez fuiste censurado o tuviste algún inconveniente con el municipio o con los dueños de las paredes donde estabas pintando?**

24:15- Si han pasado curiosidades, censura como tal de que me censuren muros y que me los borren no tanto porque tampoco me gusta que me vayan a censurar, no ando buscando ese problema, y uno realmente cuando pinto en la calle soy consciente de lo que pinto y para que pinto, pasa que a veces sí que tienes un mensaje un poquito más mínimo controvertido, no sé decirlo así, y puede sentar un poco regular a la gente, no me los han tachado o que yo sepa, siempre busco el rollo humano a la hora de conectar la gente con los muros así que entiendo que la gente está contenta con ellos. Ahora, sí que me han pasado cosas como uno que, por ejemplo, que estaba pintando en Italia, es una pistola con elementos de un escritor, con las herramientas de un escritor, pero imagínate una pistola en un pueblecito, la gente que si era gringo, que si venía con las armas [...], se estaban ofendiendo, la verdad había un momento de pequeña tensión con los vecinos de alrededor que me lo querían borrar, pero nada, los del gobierno estaban conmigo, me habían contratado, sabían el resultado final, apostaron por mí, iban un poco con miedo también por los vecinos, pero al final los vecinos entendieron de que iba y se dieron cuenta que era en relación a un poeta que había sido vecino de ese pueblo entonces ya cambió todo, a todo flores. [...] Yo no quería dar explicaciones, yo quería que hablara por si solo el muro, pero al final me he tenido que ver obligado a dar explicaciones para suavizar y se corrió la voz que es lo que suele pasar, porque todos se preguntan entre ellos, uno que ya lo sabe se lo dice a todos, no intento decir mucho para que la gente lo adivine o ver qué pasa, juego un poco con la gente también, pero siempre hay un chivato. Lo más que me puede molestar un poquito puede ser que mandes propuestas a festivales o a eventos a concursos, a lo que sea, y que no las escojan directamente porque nadie quiere tomar temas riesgosos, está muy bonito y muy de moda y en auge el mural ahora mismo que sea dentro de unas pautas convencionales, entonces cualquier cosa que se escape de esas pautas, ya sea en mensaje o en estridencia de técnica o en, yo que sé, un poquito más de salirse de unas líneas, como que tiene un pequeño problema de ser aceptado porque, como todo, primero está la vanguardia, luego la aceptación, ahora hay una aceptación respecto a un tipo de cosas sobre el mural, con el tiempo se aceptan más o menos, depende de cómo encaje esto, antes igual se aceptaba más porque era más espontaneo igualmente o lo veo yo de otra manera ya mayor, no sé, creo que hoy en día hay unas pautas de lo que se hace en el mural [...]. Ese tipo de censuras me molestan que al fin y al cabo ahora estamos más sometidos, podías pintar libremente donde querías, el grafiti lo puedo seguir haciendo igual y te la buscas y te la juegas simplemente por pintar, ahora cuando quieres pintar en grande necesitas un permiso, necesitas que alguien interceda o que alguien te patrocine entonces estás sujeto a abusos y exteriores [...], marca pautas que no quisieras y esa es una cierta censura [...]. Soy defensor de que cualquier intervención en el espacio público afecta a la sociedad y hay que tener mucho cuidado [...], creo que estás más en la posición de dar que de recibir como tal la reflexión es posterior, estás dando a la sociedad y afecta de cualquier manera entonces cómo estamos educando visualmente a la gente, cómo estamos poniendo nuestro grano de arena, son cosas a tener en cuenta a la hora de trabajar en la calle, cada uno, no juzgo a nadie, es mi simple punto de vista, cada uno como quiera, pero si es cierto que todo afecta [...]. Quieras o no le cambias una pequeña parte de la vida de la gente.

➤ **¿Cuál es tu proceso artístico?**

31:25- Si para este proceso fue un poquito de investigación para saber qué idea tomar, un poco sobre los mitos fundacionales del lugar, la historia de la ciudad, documentos que me pudieran interesar hasta que me decanté por esto, también hubo una charla con un aficionado de arqueología, un historiador de Puebla, no me acuerdo el nombre ahora mismo, que también nos dio bastantes indicios, yo creo que un poco de ahí surgió la investigación y tome ese tema; ya con ese tema seguí buscando un poco imágenes, cosas para poder relacionarlas en los bocetos, unos esquemas un poco de la pared que tenía y ya de ahí sacas una idea, luego hacíamos este proceso que también hacíamos en *Ciudad Mural* que era de exponer las ideas en conjunto y hacer un

feedback entre todos para intentar mejorar o ayudar o si hacía falta algo y después de ahí a la pared ya. Y el proceso de la pared pues marcado, echar pintura, disfrutarlo.

➤ **¿Cómo es tu relación de trabajo? ¿Trabajas de manera independiente, realizas encargos?**

33:21- En tema mural, más allá de otras cosas que haga, en tema mural trabajo de varias formas, por un lado, pinto cuando tengo oportunidad, me apetece y puedo en la calle como toda la vida, a veces con gente, a veces solo; por otro lado, trabajo con cierta libertad en determinados eventos en los que te permiten tema libre, pero en lo que decíamos antes que está enmarcado en una serie de pautas siempre, aunque no se digan, obvio hay unas pautas de buena conducta que es lógico, pero hay una serie de pautas no dichas que trabajas sobre ello con cierta libertad. Luego por encargo, a ver, tienes más libertad, a veces menos, por ahí te toca una cosa que te piden hacer exactamente y bueno, chamba es chamba, entonces pues sí, supongo que de todo un poco. Me gustaría tener una libertad absoluta y poder trabajar siempre con libertad, pero todavía no estamos en ese tipo de sociedad así que hay que seguir.

➤ **Durante toda tu carrera de artista, ¿Has recibido alguna beca o algún apoyo?**

34:35-A ver, si, tuve una beca, bueno la beca de estudiante es una beca de estudiante, no te la dan precisamente por tu trabajo artístico, esa es una beca que conseguí la primera vez que fui a México en el 2010 que tuve un intercambio de la universidad; después lo que son becas como tal por el trabajo no tanto la verdad, más bien algún concurso que puedas ganar, concursos de proyectos o alguna cosa así o que alguien te financie algún tipo de proyecto, pero tiene bastante que sería de eso, pero beca gubernamental bastante poco, igual tampoco las he sabido buscar, cuidado, que seguro que haber hay.

➤ **¿Qué opinas de las políticas artísticas y culturales de España?**

35:44- A ver, el tema de las ayudas por parte de los gobiernos o de las estancias públicas siempre hay un interés político detrás de ello, incluso económicos porque en muchos casos el artista es el que menos cobra dentro de unos presupuestos gigantescos que alguien desvía y esto pasa en todos lados, en todos los países. No hay un movimiento, digamos una cultura o educación respecto a este tipo de cultura como tal, hay business y cada vez más, y cuanto más se pone de moda y más se puede barajar en ese tipo de proyectos, más intereses hay por gente que tiene dinero para meterse en ellos, pocas veces veo que haya una ayuda desinteresada, la única que he visto es la de los propios artistas cuando los he visto trabajar en proyectos sociales o por puro amor al arte [...]. Siempre hay algún interés, siempre hay alguna iniciativa de fomento o algún dinero de por medio o alguna ganancia que el artista no tiene nada que ver, como si fueran meros instrumentos, incluso he visto el hecho de que tomen artistas o a cualquier chaval que se ha hecho una firma, sin desmejorar a nadie, llamarle artista y meterlo para arriba solo por el hecho de fomentar un festival en el cual una gente gana dinero gratis, el artista solo se lleva la visibilidad, pero con visibilidad no llenas el plato, así de sencillo, y cuando ese chaval no le sirve a sus propósitos lo cambian por otro; eso lo he visto varias veces. Entonces, no creo que haya tanta ayuda como tal, si lo que puede haber son determinados proyectos de determinados eventos, de determinadas iniciativas que puedan surgir, sean públicas o privadas, en las que se utiliza el tema del arte mural, ya que está en auge y está bien visto, eso nos beneficia a nosotros, y se utiliza como parte de ese show o de ese reclamo, entonces si beneficia un poco [...].

➤ **¿Qué opinas del arte mural para la reivindicación y cohesión social de los barrios?**

41:22- Cuidado porque todo tiene un doble filo, lo que te decía antes, cualquier cosa expresada en público puede afectar a la gente, para un lado o para el otro, depende como lo hagas. Para la reivindicación de los barrios, bien, pero creo que no hay que olvidar que los barrios son una sección, todos somos sociedad, entonces reivindicación de los barrios, reivindicación de las culturas, reivindicación de los países, de las ciudades, del puro arte, de las personas, de las

familias, lo veo bien y lo veo necesario, por lo menos útil, no quiero decir que esa sea la forma necesaria, pero es una fórmula que funciona y ayuda mucho, ayuda, realmente cambia a la gente, hace que gente pueda ver una salida; luego también es como un cuchillo, depende del uso que le des [...]. Es una buena herramienta el mural y ayuda mucho. Incluso te voy a dar un ejemplo, había un estudio de un tipo que ponía ojos y caras en barrios donde había un índice de criminalización más grande y otros estudios que hicieron en otros lugares respecto a barrios con índices de criminalidad grandes donde al pintar murales y darle color... por ejemplo, el que ponía ojos consiguió bajar la criminalidad, un porcentaje que no me acuerdo, porque la gente se sentía observada, si buscas yo creo que encuentras sobre el tema; pero luego había otra gente hicieron un estudio sobre lugares un poco más marginales donde al pintar murales, y eso lo he visto yo y lo hemos visto nosotros al pintar en los mismos sitios, la gente empieza a valorar y querer más su propio entorno y a cuidarlo más y defenderlo más, incluso a tener las ciudades más limpias, a tener más ánimo, más vida en la calle, sí que ayuda y genera un poco de esa vida de barrio cuando el mural es participativo y la gente o los chavales de la zona y vecinos también participan en él, se hacen parte de él y lo tienen con otro mérito, entonces sí que hace barrios, sí que hace familias, sí que une gente, lo mismo que si lo hiciéramos al revés, podría separar.

➤ **¿Qué crees que piensa la gente de los murales? ¿Cuándo estas pintando se te han acercado?**

44:30- Hay de todo, en general lo que decía antes, según el tipo de mural, si estas pintando en la calle por tu propia cuenta por el simple hecho de pintar ha habido cosas, cuando pintaba grafiti había más aventurillas de calle digamos, sí que pasaban cosas, pero en general yo creo que bien o por lo menos lo que me expresa la gente cuando pasa por al lado es que bien, siempre es positivo, o que lo entienden o te paras a hablar con la gente o conectas con ellos, entonces en general bien; no te digo luego que haya cosas que no sepa, pero la gente que viene a hablar a mí ha sido siempre bien, siempre positivo.

➤ **¿Has participado con otros movimientos artísticos parecidos a Colectivo Tomate o has asistido a festivales? ¿Dónde?**

45:58- Si, vale, movimientos artísticos incluso puedo meter como tal a la primera crew con la que empecé a pintar supongamos, pero como proyectos estos, festivales y así, si he participado pues en unos cuantos, ahí en México unos cuantos, en Ecuador estuve en uno, aquí en España, en Portugal, en Italia también he ido a uno, hace dos años; hacerte una lista de ellos me quedaría un poco raro porque me quedarían algunos si y otros no; si hay muchos, lo normal es que de vez en cuando vez las convocatorias, mandas y es un viajecito que te das a visitar algún lugar, a veces más remunerado, a veces menos. Si hay bastantes y he participado en bastantes [...]. Cada uno tiene sus reglas, hay algunos que te pagan estancia, alojamiento, dieta, pasaje, pintura y todo; otros te ofrecen pintura y comida y alojamiento; otros te ofrecen solo la pintura; otros te dan presupuesto de equis dinero y con eso tú te gestionas todo; y otros te dan ese dinero y aparte te dan alojamiento y lo que sea; cada uno tiene sus reglas [...].

➤ **¿Algo más que te gustaría agregar?**

48:38- Bueno, me gusta tocar un poco la situación de los artistas en general, más que nada por los artistas que están empezando y que cada vez hay más, es levantar mi propia competencia, pero creo que la competencia es algo bueno, hay que evolucionar, más allá de yo ser artista o no, creo que un movimiento artístico de este calibre merece la pena que se abran vías y que se ideen cosas nuevas, serían cosas fantásticas, que se siga tratando bien a la gente, a los artistas, y se les den oportunidades y recursos para hacer las cosas, me parecería estupendo; por otro lado, nunca voy a quitar la competición en segundo plano que es algo bonito y divertido, cada uno tiene que sacarse lo suyo.

Para ver más de sus trabajos visitar sus redes sociales Facebook: Delio Rcs e Instagram @deliore

➤ **Presentación, ¿De dónde sos? ¿A qué edad comenzaste a pintar? ¿Qué te impulsó a hacerlo?**

00:28- Soy Reyben, soy de Querétaro, una ciudad que está muy cerca de la Ciudad de México y pues empecé creo que como la mayoría haciendo grafiti, hace como quince, dieciséis años, y si, al principio era como un hobby, salir y pues dejar tu firma por las calles y todo eso, no era como un estilo de vida ni nada de eso, entonces poco a poco se fue dando como las cosas.

➤ **¿Hay alguien en tu familia que se dedique al arte?**

01:28- No específicamente como una profesión o un oficio así de pintura, pero desde muy joven, desde muy pequeño empecé a trabajar con mi padre que él tiene un taller de hojalatería y pintura donde arreglan coches y pues de ahí me gustó mucho como el hecho de usar pues la pintura, en ese caso como una forma automotriz [...], fue como un aprendizaje más que nada y de ahí aprendí como de la pintura para carros, como arreglarlos, entonces ya cuando me acerqué más a las artes pues ya tenía como noción de algunos materiales.

➤ **¿Estudiaste alguna carrera en particular o fue una cuestión autodidacta? ¿Qué artistas influyeron en tu formación?**

02:47- En parte fue autodidacta y en parte si estudié la licenciatura en artes visuales aquí en la ciudad de Querétaro. Desde pintores de los de antes, de los clásicos, Rembrandt, Van Gogh, Goya, todos ellos como aprender sus técnicas, sus materiales, sus procesos, todo eso te va alimentando al momento en el que quieres como generar algo, ya tienes como una noción de más o menos como hacerlo y cuando eso ya lo unes con lo autodidacta creo que puedes generar algo nuevo.

➤ **¿Y cómo consideras que eso impacta en tus obras?**

03:57- Pues algunas cosas sí, creo que dependiendo más que es lo que quiero realizar en ese momento, si quiero realizar algún mural o una obra con algún mensaje social o político, pues si me voy como a referencias de artistas, igual y al momento de ilustrar simplemente alguna imagen pues ya también te referencias a algunos artistas por su paleta de color, por su técnica, por su proceso, entonces creo que sí como que he agarrado un poco de aquí y de allá de algunos artistas.

➤ **¿Por qué optaste por un arte que involucra al espacio público? ¿Cómo fuiste definiendo tus temáticas?**

04:56- Pues al principio como te digo empiezas haciendo grafiti entonces pues ya estas interviniendo en el espacio público, entonces creo que en lo personal pues me gusta más que algo que yo haga este como en la calle que este como en un lugar adentro, en un museo o en algún espacio privado, creo que para mí personalmente me gusta más que se encuentre afuera para que así de como un mensaje o provoque algo en la sociedad. Pues creo que desde el principio cuando inicié pues si como en lo del mural y en la intervención de la calle, creo que junto con mi compañero Himed [...] inicié en lo de los murales entonces creo que siempre estuvimos con la idea o dar a entender un mensaje al momento de realizar las intervenciones, o sea, no era como que nada más realizar algo como estéticamente bonito o nada más realizar una imagen, sino más bien crear una composición que tuviera un mensaje de fondo, a lo mejor que no fuera tan directo como para que no tuviera problemas políticos o sociales, pero ahí estaba el mensaje.

➤ **¿Cuántas obras has realizado aproximadamente?**

07:08- Pues, ya como colectivo, bueno con Himed y con otros amigos y en lo personal, no sé, como cuarenta piezas, por ahí, más o menos.

➤ **¿Cómo decidiste trabajar con Himed?**

07:30- Pues, con él empecé trabajando, bueno no es que fuera trabajando, más bien a él lo conozco desde hace veinte años, entonces lo conozco desde que nos juntábamos en el barrio, no fue como el hecho de que un día empezáramos a pintar, más bien era como esa relación de amistad y pues con él y junto con otros amigos salíamos a hacer grafiti, a hacer pintas de plantillas ilegalmente,

entonces era como te decía al principio era como un hobby y entonces quisimos como dar el paso pues a otro nivel y ya fue cuando volvimos lo del estencil a un gran formato y con un mensaje, entonces creo que junto con él fue cuando inicie lo de pintar en la calle en los murales.

➤ **En el caso del proyecto *Mayúscula*, ¿Qué significó para vos trabajar con Colectivo Tomate?**

08:54- Bueno no sé si ya hablaste con otros artistas, pero no sé si sabías [...], bueno Colectivo Tomate, no sé si tengas ya como una idea [...]. Pues mira, en ese momento con Colectivo Tomate cuando se realizó el proyecto de *Mayúscula* pues la llevamos bien, éramos, bueno seguimos siendo amigos, creo que no se ha perdido como la amistad con los que llevan el proyecto y pues en ese entonces nosotros estábamos como buscando y haciendo proyectos de murales de mayor tamaño y mayor, no sé si llamarle como mensaje, más grandes más que nada, y pues nos invitan al proyecto de *Mayúscula*; entonces nos plantearon como estaba el proyecto que se tenía que realizar un mural de grandes dimensiones en el centro de Puebla, entonces eso era como super chido porque creo que nunca habíamos hecho como un mural de grandes dimensiones y en un centro, eran muy pocas veces que teníamos esa posibilidad, entonces en ese momento pues aceptamos y pues ya, ya le entramos al proyecto.

➤ **¿Las temáticas las eligieron ustedes al igual que el espacio donde iban a pintar?**

11:53- Pues, las temáticas, o más bien como el proyecto en específico lo que quería era como unir como historia de Puebla con los murales, entonces a cada artista que se le asignó su muro le tocaba como un tema o tenía que representar algo específico de Puebla, [...] en ese momento nos tocó, bueno no sabíamos nada como de la historia, bueno referente a lo que íbamos a pintar, entonces como que decidimos ir a ver el muro, creo que lo que siempre hacemos nosotros es, dependiendo del espacio o del lugar donde estemos, generamos como la idea y el mural, o sea, no hacemos algo como de afuera, entonces en este caso decidimos ir al mural, al muro, a la pared, ir a ver y pues conocer que había en ese espacio para así hacernos una idea y generar el boceto; entonces la pared se encuentra en el barrio de La Luz y justamente esa casa, bueno los del Colectivo Tomate contrataron a un historiador de la ciudad de Puebla, entonces a él podíamos como ir preguntando como especificaciones del lugar o de los espacios; entonces cuando fuimos a ver la pared ya nos contaron que ese lugar era donde inició o se juntaba el partido antireleccionista pues que estaba a favor de lo del voto, entonces fue lo que nos contó el historiador y nos dijo pues se tienen que dar una vuelta a la casa que fue baleada, no recuerdo que calle es, pero está muy cerca del barrio del artista [...], no recuerdo la calle, pero nos dijo tienen que ir a ver la casa, donde fue como que los balearon para que se den una idea de la historia, entonces ya al momento de juntar la casa donde se hacían las juntas de lo del partido ya después lo quisimos unir con lo de la balacera [...]. Cuando ya fuimos al otro lugar y vimos lo de la casa empezamos a investigar como que había pasado y en qué tiempo era, resultó que era el tiempo de Porfirio Díaz y pues estaba la otra parte que no quería lo de la democracia y quería que siguiera Porfirio Díaz en el poder [...], fue por eso que mandaron a balacear al partido antireleccionista, entonces fue por eso que se hizo ese pleito. Ya cuando tenemos la idea la quisimos llevar al mural; justamente lo otro que nos dijeron es de que en la zona donde esta esa casa se encuentra la iglesia de La Luz, bueno la iglesia donde se encuentra la virgen de La Luz, [...] nos había dicho el historiador que esa era la representación como de la virgen que está ahí es muy específica porque está como sacando almas del infierno, o sea, le esta como dando las manos a las almas del infierno para sacarlas, y nos dijo tienen que ir a verla porque esta como muy chida, pues entonces decidimos ir a ver la imagen, entrar a la iglesia y pues conocer la imagen [...], entonces se nos hizo como un elemento muy chido eso de las manos y decidimos añadirlo al boceto, a la idea, cuando lo llevamos al mural representamos como una mano del lado izquierdo que tiene el sufragio, el voto, y del otro lado una mano que lo está como jalando, entonces llevamos lo de la virgen en esta escena, pusimos el voto en dorado para que representara como ese cambio que querían que existiera, o sea, a democracia, y pues nosotros quisimos dar a entender de que el lado derecho era pues como el gobierno, la gente de poder, toda como esa élite, y del lado izquierdo México, bueno no sé si todavía siga el color como de verde, blanco y rojo en la parte de la manga, y quisimos añadir lo de las balas, la casa donde paso lo de la balacera, creo que todavía se ven las balas están como en todo el muro, entonces pues es eso lo que se realizó [...]. Pasa algo bien raro cuando nos preguntan a nosotros que es lo que queremos decir con el mural, siempre como que la gente quiere saber cuál es el mensaje que queremos dar,

y pues nosotros siempre tratamos de que la gente ella misma haga su idea, que no se deje llevar por lo que nosotros les contamos [...].

➤ **¿Qué técnicas usaron para la realización del mural?**

21:23- Si, la técnica que usamos en ese momento fue la del estencil, bueno plantilla a gran formato, entonces eran unas plantillotas gigantes como de cuatro o cinco metros de ancho por tres metros de alto, entonces fue también un reto como ponerlas porque era una torre de andamios como unos siete u ocho y era como muy difícil ir colocando las plantillas a esa altura, entonces lo que hicimos fue amarrarlas, bueno en la parte de arriba de las plantillas les pusimos como cuerda a ambos lados y desde la parte de arriba las amarramos, fue como todo un reto ese proyecto porque en principio la tierra, bueno donde está ahí el lugar era tierra como suelta entonces se hundían los andamios, conforme le íbamos poniendo cada cuerpo se iba hundiendo, eso era un problema al momento de irlos moviendo y pues las plantillas fue otro factor para ir las poniendo entonces si fue como una gran labor. Y fue la plantilla junto con pintura acrílica en aguada, como veladura, fue lo único que usamos ahí.

➤ **¿Ustedes recibieron una remuneración por el trabajo realizado?**

23:19- Si, fíjate que, bueno con lo que ya te han contado de Colectivo Tomate, creo que todos al final o aun actualmente pensamos que la remuneración o la paga no fue acorde a lo que se cobró, no fue como equitativo lo de la paga con la creación de los murales, en ese momento pues porque era una pieza de gran formato en el centro de Puebla pues lo aceptamos, pero no fue como la paga equitativa en cuanto al trabajo.

➤ **¿Cuánto tardaron en realizarlo?**

24:19- El proyecto tenía un límite creo que de quince días para crear la obra, pero en estos quince días había distintos problemas de que no llegaban los andamios a tiempo o el material no estaba a tiempo, nos tardamos yo creo como ya en pintar fueron como diez días.

➤ **¿Has participado en otro movimiento artístico o en otra agrupación?**

25:07- Sí, bueno con Colectivo Tomate participe como tres o cuatro veces con ellos; aquí en Querétaro junto con otros compañeros igual hemos participado en otros proyectos; también en proyectos independientes [...]; también en el extranjero [...], junto con Himed hemos participado en Italia en una residencia artística, en Suecia hemos realizado tres murales con talleres como residencia artística, en España, en Bélgica, en Estonia, Dinamarca, bueno en todos esos lados, es que hemos tratado de buscar proyectos que se asimilen como a lo que hacemos porque tratamos como de llevar proyectos sociales con talleres y optando a la comunidad, entonces nos ha tocado que si nos han como apoyado por eso es que hemos podido como salir a realizar esos proyectos.

➤ **¿Has recibido alguna beca o algún tipo de apoyo? Y Con respecto a tu relación laboral, ¿Tenés algún otro trabajo, realizas encargos?**

27:02- Pues beca no, no he recibido ninguna beca, pero pues apoyos si, desde privado hasta gubernamental. [...] Este es mi trabajo de tiempo completo, la pintura, y pues si también encargos cuando sale algún encargo privado o de alguna institución pues sí, si lo hago. Algunas veces es del gobierno de Querétaro, porque yo actualmente estoy como nómada, estoy en diferentes lados, donde me inviten o donde me contraten, entonces puede ser aquí Querétaro o Ciudad de México, Guadalajara, Puebla, Zacatecas, o sea, donde me contraten ahí yo voy y también el apoyo está. La mayoría de las veces el apoyo es completo, pasaje, viáticos, materiales, todo.

➤ **¿Alguna vez fuiste censurado?**

29:07- Fíjate que no, no nos han censurado, pero porque nos han dicho o nos han avisado como la situación de los lugares entonces si nos han dicho ustedes pinten lo que quieran, pero traten de más o menos esconder el mensaje, no hacerlo tan directo, entonces por ejemplo en Suecia hemos hecho como críticas al país, al mismo país de Suecia que nos estaba dando el proyecto, pero no está como muy a la vista el mensaje, entonces pues es lo que ya te comentaba de que cada quien le da la interpretación que quiere, entonces ya al momento de que la gente lo ve pues ya cada quien le da su idea que quiere, pero en sí la idea que nosotros queremos dar si es como una crítica a los lugares, entonces pues si son como piezas de crítica pero no han sido censuradas.

➤ **Teniendo en cuenta que se trata del espacio público, ¿A algún vecino le ha molestado lo que estabas pintando?**

30:40- Si sí, claro, creo que eso siempre existe, ese hecho de que estés en el momento en el espacio público y que ya sea un vecino o cualquier persona pase y te confronte, pues te diga que eso está feo o que no le gusta o que pintes otra cosa o hasta el hecho de que te amenacen con llamarle a la policía, pues ahí tú ya tratas como de mediar como las cosas, si tú que ves que la persona está en el afán de quererte pues agredir o algo pues tratas de evitar el problema o si la otra persona quiere o le interesa saber que estás haciendo pues ya la puedes confrontar y explicarle pues lo que está pasando; y muchas veces las personas pues al momento de saber cómo todo el trabajo y el mensaje que estás haciendo pues lo aceptan, o sea, pues ya lo hacen suyo, ya no ven esa intención de quererlo pues como borrar o que ya no lo pintes.

➤ **¿Cómo consideras que las personas ven tus murales una vez que están hechos?**

32:33- Si creo que es más la gente que le gusta, que las calles tengan como vida, entonces mucha gente al pasar pues te echa ánimos de sigan pintando o si necesitamos agua o comida o algo y pues te ofrecen de lo que tienen de sus casas o de sus trabajos que estén ahí; entonces, siempre nos ha tocado que sea más la gente que le gusta y que quiere que se hagan esos proyectos o que se pinte a la gente que esta como en contra. Al final creo que ya cuando las personas de la comunidad o de las ciudades ya ven la pieza terminada pues se sienten felices porque ven como se incluye ya su calle o su casa o su comunidad en un proyecto, entonces la obra o el mural desde que lo inicias a pintar deja de ser tuyo, me refiero a nosotros como artistas, desde que lo estas pintando en ese espacio de la calle deja de ser tuyo y pasa a ser pues de la gente, de todo el espacio; entonces sí, la gente se lo apropia, ya lo hace suyo. Nos ha tocado ver que la gente protege hasta un cierto punto porque como ya lo tienen muy apropiado cuando ven que lo grafitean o le ponen algo, o sea, ya sea grafiti o publicidad de algo, de gobierno o de alguna otra cosa, nos ha tocado de que nos escriben “oigan chicos ya dañaron el mural y queremos ver si lo pueden reparar o si se puede hacer algo”, entonces creo esas son como las cosas chidas que nos ha tocado, que la gente se apropie de esos espacios, de los murales.

➤ **¿Has tenido problemas con la policía?**

35:15- Como un conflicto tan directo como que me lleven, no. O sea, no me ha tocado que me lleven, pero sí me ha tocado que le manden a hablar a la policía y que lleguen y nos pregunten que estamos haciendo, que, si tenemos permiso, que a lo mejor es ilegal, y ahí es un problema, pero la mayoría de veces creo que hemos tenido como la ayuda de los dueños o de las personas que tienen los proyectos, entonces al final se resuelve como esos problemas; no ha llegado a mayores.

➤ **¿Qué opinas del arte a nivel nacional y a nivel local teniendo en cuenta las políticas culturales y artísticas y al reconocimiento del trabajo de los artistas?**

36:40- Pues mira, a nivel estatal, bueno te hablo como de Querétaro, pues el arte urbano o el arte público es como un sí, pero no, o sea, si te dejo como pintar, si te apoyo, pero no te doy mucha libertad; lo tratan de hacer como bonito, pero a la vez no te pases de la raya, o sea, como que no quieras burlarte de mí o no quieras hacerme un problema, a nivel Querétaro; porque aparte Querétaro es una zona de México conservadora entonces aquí se apoya mucho al arte del realismo o hiperrealismo, como toda esa corriente de caballete, de vieja escuela, pero al arte urbano o grafiti u otras técnicas de arte como que no hay mucho apoyo, entonces Querétaro siento que está en un proceso, que la gente que estamos como en el medio estamos tratando como de cambiar par aun bien común [...]. Y a nivel como nacional pues creo que, si hay una mayor apertura al arte urbano o arte de la calle, pero no como tiene que ser, o sea, porque puedes ir de un estado a otro y si se ve muy grande la diferencia en cuanto a apoyos, por ejemplo, en Guadalajara pues sí apoya muchísimo el arte, sus proyectos ya si son mejor pagados que en otros estados y si tienen como esa apertura a que se hagan muchísimas cosas, desde arte urbano hasta arte circense, música, danza, todo eso, entonces si tienen como una mayor apertura en cuanto a todo eso; y si te vas a otro lugar como Zacatecas, Aguascalientes o Durango pues son hay como esa apertura, como que ven lo del arte urbano como pues que no sirve para nada; entonces creo que dependiendo la zona en que te encuentres en México es cómo vas a tener esa aceptación o ese apoyo en cuanto al arte;

creo igual en Puebla, si existe como ese apoyo, pero no tanto, porque *Mayúscula* ha sido uno de los varios proyectos que he ido a Puebla, entonces me ha tocado alguno que si son chidos y otros no tanto [...]. En Xanenetla tenemos otro mural también muy grande que son unas personas jalando una cuerda y que hay un billete en el medio, ese se encuentra como en pasillo, ese fue otro proyecto con Colectivo Tomate, pero ese fue de los primeros que hubo con ellos. Creo que en ese momento que comenzó el proyecto de Colectivo Tomate y de *Ciudad Mural* creo que ahí lo hacían con más amor, como que tenía más corazón que conforme pasaban los años. Creo ya conforme van pasando era mayor el hecho como de sacar dinero que hacerlo como por ayudar a la comunidad o ayudar como al espacio. Entonces ha sido con Colectivo Tomate; he ido a proyectos en Cholula también y en noviembre he ido a un proyecto independiente ahí en Puebla en el centro y si estuvo chido también, como que depende quien lo haga y como se haga [...]. Respecto al reconocimiento del trabajo del artista, justamente eso es muy importante, porque estos proyectos no les importa o no ven la parte en cuanto a seguridad de los artistas y en cuanto a la remuneración y alimentos y estadía de los artistas, entonces creo que son muy pocos los proyectos que ven esto porque la mayoría te ponen en situaciones como difíciles al momento de pintar un mural, por ejemplo, el de *Mayúscula* eran demasiadas torres de andamio por seguridad pues no estaba tan chido, no existía como un seguro, no recuerdo, pero no tenías como la confianza que si te pasaba algo te iban a ayudar, no recuerdo bien, y también lo de la comida o lo del hospedaje, muchas veces en esos proyectos pues si te ponen junto con quince o veinte personas a vivir durante quince días en un cuarto, entonces eso tampoco está chido, no es como humanamente bueno y pues justamente aunque sean como de gobierno estos proyectos no les importa porque el año pasado murió un amigo que se cayó de un andamio, entonces la alcaldía de Iztapalapa no hizo nada ni por él ni por su familia, entonces si no se exigen como estas prioridades creo que toda la vida van a hacer lo que quieren en estos proyectos. Creo que esos son como puntos muy específicos que hay que exigir al momento de realizar un proyecto de estas magnitudes.

➤ **¿Qué opinas de la realización de murales para la reivindicación y cohesión social de los barrios?**

43:38- Creo que eso nadie se pone a pensar como que va a pasar, al principio nadie se pone a pensar que va a pasar como a futuro, por ejemplo, lo que yo veo o he visto conforme a la creación de murales en el espacio público y que estén como en un espacio que tiene como problemas o a la mejor que no está muy bien ubicado, al momento en que se hacen murales en ese espacio se empieza a gentrificar el lugar y hay muchos cambios, cambios a lo mejor para bien desde un punto y para mal desde otro; digamos que para bien hay como un mayor turismo, hay mayor visibilidad del lugar ante el gobierno y la sociedad [...], pero por el otro lado, por ejemplo, la gente que vive ahí o que está rentando en esos espacios, les empiezan a encarecer la renta, los servicios, al momento que hay mucha gente también pues puede que exista deterioro igual de los espacios, o sea, creo que dependiendo del punto en que se vea hay un bien o un mal. Creo que ningún proyecto se pone a pensar a largo plazo que va a pasar con esos espacios, pues si está bien de un lado que se hagan, pero el otro sí creo que tienen que existir o tiene que haber un fideicomiso o algo que este como monitoreando lo que está pasando [...].

Para ver más de sus trabajos visitar sus redes sociales Facebook: Reyben Onee e Instagram @reyben_one

**KLOER, Artista, 33 años.
Fernando Ponce - 10 de marzo del 2021**

➤ **¿De dónde sos? ¿A qué edad comenzaste a pintar? ¿Qué te impulsó a hacerlo?**

00:25- Yo soy Fernando Ponce y soy del Estado de México, vivo en la periferia de la Ciudad de México [...]. Yo empecé a pintar cuando tenía, he dibujado toda mi vida, de hecho, tengo una experiencia muy mala con eso, cuando tenía como siete años u ocho hubo un concurso de hacer un retrato de Sor Juana Inés de la Cruz y mi retrato quedo así, para ser un niño quedo muy idéntico

como esa biografía pequeñita que te venden, y pues la gente que hizo el concurso pues no creyó que yo lo había hecho, fue así como no puede ser que tu hayas hecho eso, lo hizo tu mamá; porque cuando presentaron al ganador yo estaba seguro de que iba a ganar porque mi dibujo era el mejor y cuando dicen la ganadora pues si fui a reclamar a la dirección, algo que yo nunca hacía, nunca fui un niño así como de reclamo, como puede ser que ganó ese dibujo tan feo, fui y reclame y lo primero que me dijo la directora fue que: “ese dibujo tu no lo hiciste”, y se me rompió el corazón esa vez. No fue un trauma, pero fue algo que me detuvo mucho tiempo de dibujar, como que ya no le di la misma importancia, yo era un niño y no sabía cómo reaccionar a eso [...]. Pero ya después cuando tenía trece o catorce años conozco el grafiti por toda esta onda, que había una moda de los ska aquí en México, y empecé a pintar y fue algo que me gustó también y toda la secundaria pinté, pinté como unos dos o tres años, ya pintaba en la calle, no mucho, pero si ya empecé a utilizar el aerosol y empecé a hacer mis letras y después lo dejé porque me metí a una subcultura los Skinhead y pues en ese tiempo era un niño, tenía como quince y no sabía que podía pintar y ser skinhead al mismo tiempo [...]. Aun así, seguí dibujando, de hecho, toda mi temática era de comics de skins, o sea, desde que empecé con el grafiti yo no paré de dibujar, y ya no pintaba en la calle, pero seguía dibujando. Ya después salí de la prepa, ya dejé de ser skin, pues estaba como en un momento raro de mi vida. Yo no me había dado cuenta, pero el arte siempre estuvo ahí, siempre fue como la única cosa que era mía, como que me hacía sentir bien, como que era mi identidad, una de las formas en las que yo me identificaba. Y el día que decidí volverme artista lo recuerdo muy bien, muy claro, yo trabajaba en una estación de abasto [...] y era uno de esos días en los que no sabes qué hacer con tu vida [...] y recuerdo que estaban construyendo un puente vehicular y vez que los construyen como rompecabezas y las piezas, bueno una de ellas traía como un estencil, y yo no tenía idea del estencil, del Street art y todo eso, y yo llegue a mi casa y me imagine que de eso se podían llegar a hacer otros dibujos, entonces agarré un cartón y dibuje a Arale, una caricatura viejita que es un personaje tipo superman gordito que va en una patineta, entonces lo dibuje y lo corté así con un cutter [...] y agarre un aerosol y lo empecé a poner en la puerta de mi cuarto. Yo empecé haciendo estenciles porque no tenía tanto conocimiento práctico con mi dibujo, mi dibujo era básico, pero no era así como para hacer cosas tan buenas; entonces de ahí empecé a aprender más cosas, fue en ese preciso momento cuando yo dije yo quiero ser artista [...].

Mi formación siempre ha sido como muy académica, yo no estudie la carrera, pero si estoy muy consciente de que las técnicas se aprenden en libros y con maestros, y son cosas que no puedes aprender en la calle, y es algo malo que tiene el grafiti, no todos, pero la mayoría se aferra mucho a la onda de la calle y en la calle no hay los conocimientos básicos del arte: el volumen, el color, la perspectiva [...]. Entonces empecé a acercarme a talleres, a maestros y también tuve una cosa chida que mi hermana estudiaba ingeniería en alimentos en la UNAM y ahí hay una biblioteca muy grande de diseño y arte y, pues ella es química, pero un día ella me saco un libro de stickers del mundo, es un libro muy grande y muy bonito, y de ahí quede impactado y ahí empezó a traerme un buen de libros de ilustración, de arte de todo el mundo, suecos, españoles, japoneses, entonces mi hermana me presento el arte de una forma infinita, como que el arte no tiene ni un inicio ni un final, ni un blanco ni un negro, el arte es así como otra dimensión, que es infinita y no hay regla, bueno esa es la forma en la que yo conocí al arte y fue muy chido, si me enseñó que no hay límites, no hay un limitante en la forma de hacer [...]. Ya después del estencil comencé como a dibujar mejor y pasé a pintar con acrílico y pinceles en las paredes, y ya después de un rato me empezaron a invitar a eventos de grafiti, porque a pesar de que yo no pintaba con aerosol si pintaba en la calle [...] En un evento aquí en la Ciudad de México conocí a muchos graffiteros que ahora son mis amigos, ellos me enseñaron a utilizar el aerosol y gracias a ellos empiezo a pintar más rápido [...].

➤ **¿Y en tu familia hay alguien más interesado en el arte?**

10:52- Pues la verdad de mi familia, ahorita ya gracias a la vida ya vivo solo, pues tengo trabajo, la verdad no me puedo quejar de cómo me va, si me va bien y todo ha sido gracias al esfuerzo y

al trabajo, pero en mi familia tuve mucho tiempo este choque de pensamiento de: “¿de qué vas a vivir?”, “en la casa hace falta dinero, ya deja de hacer eso, eso que no te deja nada bueno”; y la verdad a mí no me agradaba ese tipo de pensamiento porque ellos no veían todo el esfuerzo que yo estaba haciendo por mi vida, por mi carrera y por lo que yo quería; ellos lo único que querían era ver dinero de la forma en la que fuera y si entraba como en frustración, pues no aceptaban, yo creo que empezaron a ver la realidad hasta el momento que yo me fui de la casa, que vieron que si podía solo y que ya había logrado por lo menos estar estable; y yo con esto de que este año va a hacer la primera vez que voy a salir del país, voy a ir a Francia, España, vamos a dar un tour por Europa, ya mi familia ya no tiene ninguna duda, pues ya no me dice nada, ya no me critica, ya tiene mucho tiempo de que ya aceptaron [...].

➤ **¿Y el tour que vas a hacer de que trata?**

13:00- Es una residencia artística en Francia, se va a pintar un muro grande, la opción es un muro de tres o cuatro pisos o uno así grandote de largo de creo dos pisos de alto, pero de veinte metros de largo, a parte también vamos a España a exponer. Voy por parte del estudio donde trabajo y por parte personal, pues nosotros ya tenemos exposiciones ahí de la gráfica que hacemos, bueno porque yo trabajo en el estudio de Gran OM, hacemos grafica para apoyo de movimiento sociales aquí en México; pero es pura gráfica, vamos a ir a exponer, pero aparte yo quiero ir a pintar, ese es mi propósito. Me voy en agosto y vamos a estar allá por dos meses, o sea es lo que planeamos, pero al parecer pueda que nos vayamos todavía más tiempo, pero todavía no se sabe, ya te digo vamos a ir, bueno ya está puesto: Francia y Barcelona, todavía no sabemos si podemos ir a otros lugares, estaría chido.

➤ **¿Qué artistas influyeron en tu lenguaje artístico?**

14:42- A pues, ya llevo, no tanto tiempo como otros, pero si llevo ya un poco más de diez años pintando y pues las inspiraciones van cambiando poco a poco como vas también aprendiendo y, por ejemplo, al principio uno de mis más grandes inspiraciones fueron toda esta onda del pop art, Andy Warhol, y toda esa onda de esa época también Piet Mondrian, también todo este tipo de colores de Kandinsky, pero el que más me inspiraba para ese tiempo Obey Shepard Fairey, pero siempre ha habido como esta inspiración del arte de ese lado más académico, pero del lado más de la calle siempre fue como la inspiración de todos los artistas del arte urbano como en ese tiempo era Blu, Escif, Roa, todos los que entraron con este detonante tan grande, yo me acuerdo que cuando fue el festival del City Canvas, no sé cuántos años tiene, yo creo que va para ocho o siete años, yo me acuerdo que dijimos que este festival iba a detonar toda una escena de murales en México y si fue lo que pasó, después de ese festival toda la gente se salió a pintar a la calle, fue algo muy chido, algo muy genial, y si fue ver así a los grandes artistas del momento como Aries, el mismo Saner, como el mismo Sego pintar muros así tan gigantes que te llenaban de mucha energía, de mucha inspiración. Después ya fui metiéndome un poco más como en el surrealismo pop como este Michael Rider es de los más importantes del surrealismo pop y fue de los que más me ha gustado. Ahorita estoy como en una etapa más en la que estoy como practicando más mis dibujos, o sea, como te digo, todo fue avanzando más como más iba avanzando mi conocimiento académico, pero ahorita ya estoy muy metido en la onda del grabado mexicano, el Ukiyo-e que es el grabado japonés, todo lo que es así el arte del manga, porque lo que tienen los japoneses es un concepto visual muy avanzado, lo tienen como que muy rápido, a veces uno piensa mucho en crear una imagen y ellos no piensan tanto, simplemente lo hacen, por ejemplo también Moebius, Chango Cabral son de los que más me están inspirando en estos días.

➤ **¿Cuándo se llevó a cabo el Festival City Canvas?**

18:37- Fue en el 2013, o sea, si ya son nueve años del festival y pues si te digo fue un festival que si cambió totalmente, por lo menos los que estábamos por esa época si cambió totalmente la forma en que... si cómo se movía la agenda en México porque antes sí había murales pero aquí en México era más la onda de los stickers y uno que otro estencil y mucha gente estábamos empezábamos a hacer como este grafiti monumental, estos murales callejeros que no eran letras, que no tenían tanto que ver con la escena del grafiti, de hecho eran muy mal vistos en esa época [...]. Si creo ese detonante gigantesco de gente que salió a pintar porque vio a los que en ese

entonces eran los reyes del movimiento fue algo muy impactante, es algo que te llena de mucha ilusión.

➤ **¿Cómo consideras que estos artistas que mencionaste se pueden ver en tus obras?**

20:15- Pues, por ejemplo, Aries fue uno de los que me gustaba mucho como planteaban o como lograban esos murales tan grandes, sobre todo sus técnicas, por ejemplo, es que este Aries pintaba casi todo con los rodillos, en sus tiempos más austeros porque ahora ya pintan con helicóptero casi, más que la técnica te mostraba esa tenacidad de querer hacer las cosas, yo quiero pintar grande pero no tengo escalera, no tengo pasajero de pintura, pero voy a buscar la forma de como pintar todo ese muro [...]. Se notaba más que venía de un aspecto socio económico más bajo [...], esa forma inteligente de lograr las cosas era, si se puede lograr. Y más que copiarlos o ver sus técnicas, más bien era esa energía que ellos mismos te daban tan solo de verlos como pintaban [...], ver cómo lo lograban era la más impresionante de todo. Aries me ha influenciado más por sus colores, sus composiciones, sus líneas, todo eso era algo que decías, bueno por lo menos a mí es algo que me gusta mucho.

➤ **¿Tenés una temática definida?**

22:51- Digamos tengo como una temática que es como visual, bueno yo creo que es como una fusión de la estética, bueno compositivamente como oriental, pero con símbolos y estética prehispánica, es que a mí desde muy chico me ha gustado mucho como la onda japonesa pues de anime, de los samuráis, toda esa onda, pero también una de las cosas que más me gusta del mundo es godzilla, super fan, pero también por lo que representa como este poder que nadie puede parar [...], entonces trato de meter muchas cosas de esas kaijus, dinosaurios, juguetes, pero con cosas de acá, igual así sobre todo me gusta mucho todo esto de la cosmogonía prehispánica y de todos los significados de los dioses porque para ellos todo tenía un significado pues como que tenían sus símbolos para cualquier tipo de cosa que ellos no entendían, pues sobre todo leyendas mexicanas prehispánicas son muy entretenidas y tienen mucho contexto, la gente que hacía esas leyendas pues tenía una gran creatividad, yo creo que si a alguien se le ocurre hacer unas películas serían unas muy buenas porque son historias muy geniales y pues son cosas que se fusionan muy bien, bueno yo he tratado de lograrlo a mi manera porque he visto que muchos compañeros lo hacen, como el mismo Raul Urias u otras personas que tienen esas temáticas pero de una forma muy diferente. Y ese es como el aspecto estético, pero en el aspecto de lo que yo quiero representar, lo que pinto, lo que me importa a mí mucho representar es la fuerza o la energía, soy alguien como que tiene así la energía muy alta siempre, soy alguien que siempre está riendo, siempre estoy, así como haciendo tonterías [...]. Quiero representar un sí se puedo o sí podemos, y lo he logrado, cuando la gente ve lo que pinto si se ve impresionante, se ve muy fuerte, se ve mucha fuerza y es lo que yo trato de transmitir obviamente a mi manera, lo que para mí significa fuerza y todo.

➤ **¿Cuántas obras has realizado aproximadamente?**

26:31- La verdad que no sé, es que digo que yo llevo más de diez años, yo creo que debo llevar ya como unos treientos muros, creo, tal vez, no son muchos comparados con otros, pero si ya son una buena cantidad; y pues ahora digital, no sé, es que estos últimos tres años he trabajado mucho, yo creo que, si ya estaríamos llegando a las mil, entre mi trabajo de estudio y mi trabajo personal y todo eso, yo creo que sí tal vez.

➤ **¿Qué signífico para vos trabajar con el Colectivo Tomate? Más específicamente en el proyecto *Mayúscula*.**

27:30- Bueno, no sé si sabes todo lo que ha pasado ahorita con el Colectivo Tomate, digamos como que a mí me tocó la época de oro, la época de abundancia, si la verdad, a mí me tocó la época buena. Por eso momento, bueno ya hace mucho que participé con ellos, unos cinco o seis años, y ellos iban comenzando también, y ese proyecto *Mayúscula* fue su primer proyecto grande donde ya pintamos muros más grandes y eso y pues la verdad no estuvo tan mal pues pintamos en una semana y por ejemplo a mí me dieron cuatro mil pesos y para esa época a mí no se me hizo tan malo y nos dieron todo, hubo un poco de fallas ahí con la logística de la seguridad y toda esa onda, pero pues se arreglaron y ya pintamos a gusto y todo. Yo pinté con ellos varias veces, esa fue la última vez de hecho, pero la verdad nunca tuve problemas con ellos de ninguna manera

hasta donde yo estuve, porque ya después si me enteré de muchas cosas que pasaron y yo me salvé de varias porque ya no pude ir a pintar con ellos por equis razón, quizás fue el destino [...]. Muchos problemas, empezó a decaer muy feo, ya me empecé a dar cuenta que mis amigos no querían ir a pintar. Pero en ese momento, ahí si pinté, pintamos y estuvo bien, o sea, el apoyo de la gente fue muy bueno y el apoyo de ellos también. Pues ese mural lo que representa [...] es San Cristóbal, ahí está muy cerca la Iglesia de San Cristóbal, ese era un gigante que salvó al niño Jesús de un río que tenía que cruzar y este gigante lo pasó, bueno es una historia de que el niño Jesús traía cargando al mundo entonces este gigante para salvar al niño Jesús y al mundo pues los cargó y los pasó como del lado bueno hacia el lado malo, más bien habla como de un cambio de era o algo así [...]. Ese fue mi primer mural digamos grande, grande, tal cual el primer mural grande y también pues salvo mucho que fue en la ciudad de Puebla que todavía en ese tiempo [...] no dejaban hacer nada y fue como uno de los primeros murales adentro de la ciudad y estuvo chido, si me siento feliz por eso, de hecho, sé que todavía no hay muchos murales allá, pero por lo menos lo de nosotros si fue algo padre eso.

➤ **¿Cómo elegiste la temática y el lugar donde iba a ser pintado?**

31:40- No, el mural, según yo, a mí me contaron que cada artista fue como puesto, por sus habilidades y por todo lo que cada quien hacía, estratégicamente en cada lugar, por ese tiempo yo pintaba así mucho con el rodillo y por eso me dieron ese, creo que es el único mural como aéreo que hay ahí, bueno este y el de otro compañero que ya no lo hizo porque hubo problemas, que iba a ser en el callejón de los artistas pero ya no se hizo, entonces el único que fue como aéreo fue el mío y según yo fue por esas razones, vieron que cada quien tenía sus habilidades y fue como a cada quién le dieron su mural. Y pues no estaba mal pues la verdad para mí todos esos murales quedaron muy chidos. Bueno unos de mis favoritos es el de mi amigo Uve Victoria se me hace super padre ese mural y el de Delio también está bien padre. Bueno soy muy fan de Delio, él es un maestro mío de pintura, es un gran amigo también, de hecho, tengo, bueno ya no tanto, como de influencia de él [...]. Si fue buena la selección la verdad.

➤ **¿Qué técnicas usaste en ese mural?**

33:19- Para ese mural fue totalmente pintura acrílica de agua y fue con brochas y con las extensiones; también se trató de hacer un dibujo no tan elaborado, o sea, obviamente bien hecho, pero no tan de líneas para no estar perdiendo el tiempo en traza y traza, porque si era muy alto, a parte el techo tenía una inclinación entonces si teníamos que estar como que con, el andamio estaba bien puesto, pero si se sentía la inclinación y no estaba como agradable eso, entonces pintaba con el rodillo, un poco de aerosol en la parte de abajo ya en la playera, pero pues todo a mano, todo a pintura, no se utilizó casi aerosol. El problema, no solo de Colectivo Tomate sino de otros eventos es que patrocina Comex y si tiene una buena pintura acrílica, pero su aerosol es malísimo, no permite hacer muchas cosas [...].

➤ **¿Cómo llevas a cabo tu proceso artístico?**

35:07- Lo que yo hago siempre es, como esta vez que me dan la historia, me gusta mucho que me den como tipos de leyendas, aunque mis obras no son como mucho de cuento, no es como que está pasando algo, sino más bien lo mío es como muy ornamental de forma simbólica, me gusta mucho meterle muchos símbolos, pero me gusta que muchos símbolos de esta historia queden muy explícitos en la obra o en las imágenes que hago, como este el mundo ardiendo y el gigante, ahí era importante saber la historia porque sabes que es un gigante y hay que hacer que se vea que es un gigante el que está ahí, como que está caminando por la ciudad y que lleva al niño ahí en el hombro. Para mí es importante leer ese tipo de cosas e identificar cuáles son los símbolos más importantes y mientras más se pueda alimentar la imagen mejor [...]. Lo chido es que todo estaba puesto para que se pintara un gigante ahí y pues fue lo que se hizo. Me han mandado muchas fotos de ese mural, que chido que a la gente le guste y que bueno que siga ahí parado.

➤ **¿Cuánto tardaste en hacerlo?**

36:55- Si tarde un rato porque bueno hubo un problema ahí con la logística de la pintura, tardó como unos cinco días en llegar, pero fueron cinco días en las que nos pasamos cotorreando entre los amigos y de ahí me tardé creo siete días pintando con unos ayudantes, uno es un artista que

va subiendo muy bien de ahí que se llama Emmanuel, que él y su hermana pintan y me ayudaron y pues si les agradecí mucho, si me ayudaron a pintar sobre todo la parte de arriba porque yo tengo un poco de vértigo, aunque la trato de vencer, pero ahí estaba muy alto porque era el edificio de dos pisos, pero eran dos pisos de casa de Puebla que son como cuatro, y a parte el andamio que eran otros tres pisos de andamio entonces estaba así altísimo, y me subí hasta el segundo y ya sentí que me moría, entonces ya me ayudaron a pintar hasta arriba; me ayudaron él y otro amigo que pinta Ahmyo que también pintó un mural allá [...].

➤ **Me comentaste que se iba a realizar un mural más en el Barrio del Artista que ya no se hizo, ¿Sabes porque no?**

38:21-Si sé, es que esta amiga, se me fue su nombre, mi amiga tuvo un problema familiar y se tuvo que ir y ya no regresó; fue un problema externo del evento, personal.

➤ **¿Cómo es tu relación de trabajo en general? Mencionaste que trabajas en un estudio, pero ¿también haces encargos?**

40:09- Pues mira si, de hecho, desde ese día que decidí que el arte era, pues me iba a dedicar a eso, gracias a la vida me dedico al arte desde que me despierto hasta que me duermo, ya mi vida es así pues la verdad me siento muy feliz con eso. Gracias a eso, a la tenacidad, me gusta trabajar, me gusta ver terminada la obra, me gusta estar creando, gracias a eso tengo mi trabajo con Gran OM que ahí sacamos casi una ilustración por día, hay veces que sacamos hasta dos [...]; que son para muchas cosas, son para carteles, portadas de disco, pues encargos de los clientes, de lo que sea, pero lo tiempos cuando ya pasa mi trabajo pues me dedico a sacar mis propias comisiones que gracias a la vida siempre tengo una o dos ahí al pendiente y cuando no estoy haciendo las comisiones ahorita estoy muy metido en hacer mercancía porque creo que ya la gente ya me ubica más, ya me conoce, entonces como que ya me está pidiendo cosas más y pues es lo que estoy tratando de empezar a darle, y los fines de semana trato de pintargrafiti, trato de salir a pintar porque el grafiti fue lo que me trajo aquí y la verdad es lo que más me gusta hacer a mí y mi sueño es algún día, ojalá no muy lejano, poder encontrar la forma en la que solamente pinte, pintar diario y que tenga hasta la posibilidad económica de pagar los muros, una grúa y todo. Espero lograrlo pronto, esa es mi meta en sí, obviamente voy a seguir haciendo digital y todo, pero a mí lo que más me gusta es pintar en la calle, pintar muros, eso es lo que más me gusta hacer y por eso no lo voy a dejar de hacer nunca. Pero así es como manejo mi semana: de lunes a viernes puro trabajo de estudio, digital por lo regular, alguno que otro grabado, y fines de semana lo que trato es pintar en la calle, festivales, eventos, buscar un muro y ya.

➤ **¿En algún momento recibiste algún tipo de apoyo o beca?**

42:38- Pues de hecho ahorita el trabajo que tengo de Gran OM es como tipo una beca en la que se me paga, tengo un sueldo que es mi “beca” y a parte se me paga las comisiones que hacemos para otras personas [...] porque digamos que lo de la beca es todo trabajo social que hacemos, que son muchos carteles sociales que hacemos para activistas asesinados, ahorita que fue la marcha del 8M, somos los que hacemos la gráfica oficial para los zapatistas.

➤ **Mencionaste que participaste en festivales, ¿Cuáles?**

45:33- He tratado de estar presente en mucho tipo de cosas de arte, por ejemplo, exposiciones colectivas de cuadros, todo tipo de convocatorias de ilustración, revistas de ilustración, siempre fue como buscar la manera de no dejar de hacer arte porque, algo que te platicué al principio, mi situación económica de joven no era muy favorable, mi familia somos cinco hijos más mi papá y mi mamá, y pues a ellos les iba bien, pero pues éramos mucho en la familia y pues si éramos de escasos recursos y por eso tuve mucho problemas cuando decidí hacer arte pues porque en una familia así el arte es como te vas a morir de hambre porque lo que aquí queremos es dinero, bueno entonces lo que yo hacía era juntar mi dinero y comprar pintura y esa pintura entonces la explotaba a lo máximo, de mis primeros muros eran así nomás de dos colores, eso me enseñó mucho a aprovechar mi pintura [...]; traté siempre de hacer como las cosas bien pero con lo que tenía, nunca fui alguien que decía no, no puedo, siempre había una manera, sabía que tenía que buscar una manera para poder hacer las cosas, entonces fue así como empecé a pintar alguno que otros cuadros, patinetas así por la parte de abajo, y creo he participado en unas veinticinco exposiciones colectivas y he tenido tres individuales, también he participado en festivales de grafiti en todo el

país, por ejemplo en *Ciudad Mural*, pero en otros más que no recuerdo, es que han sido muchos, por ejemplo, en el Distrito Federal, en Michoacán, en Cancún, en Zacatecas, o sea, el grafiti me ha dado la oportunidad y el placer de poder viajar por casi todo el país, me faltan poquitos estados, pero en la mayoría he pintado; y también he participado en el festival más importante de grafiti del país y del mundo que es el Meeting of Styles que convoca a los mejores del país, ya he participado como cinco veces ahí, y se crea como la comunidad más grande del grafiti, donde se conocen todos los grafiteros como conocidos en todo el país [...], entonces crea como un tipo de red, entre todos nos apoyamos desde el like hasta comprarnos cosas, es algo padre. Como te dije, esta va a ser mi primera salida al extranjero y vamos a pintar, no sé si sea un festival, pero se llama Street Art City que es una ciudad que esta toda pintada y es ahí donde vamos a pintar, pero va a ser mi primera salida, pero si he pintado en el resto de los festivales aquí del país, de México.

➤ **¿Alguna vez fuiste censurado o tuviste algún inconveniente con el municipio o con los dueños de las paredes donde estabas pintando?**

49:15- No, yo nunca porque... con la gente no, yo nunca he tenido problemas, pero porque lo que pinto siempre ha sido como muy... yo pienso que cuando uno pinta en la calle al fin de cuentas cuando acabas de pintar ese muro, pues nomás es tuyo cuando lo pintas, hay veces que hay muros que ya no los vuelves a ver nunca más en tu vida, entonces siempre trato de pintar cosas que también le gusten a la gente, entonces la gente por lo regular es muy agradecida con lo que pinto así que nunca he tenido problemas, pero siempre está el problema de la policía sobre todo aquí en el Estado de México es muy corrupta, es muy nefasta, solo buscan la manera de extorsionar a la gente y hay cosas muy ilógicas como que si te ven pintando y tienes veinte aerosoles en el piso y una escalera y hasta hay gente ahí y todavía llegan y te dicen: “¿Tienen el permiso para pintar?”, obviamente tengo permiso, pero solamente quieren llegar a amedrentar; gracias a todo ese tiempo que tengo de experiencia ya sé manejar a los policías, pero al principio si nos tocó que nos llevaban... una vez me toco que fuimos a pintar a la casa de un señor y su vecino no lo quería, no se llevaban bien, y ese vecino nos hecho a la policía y ahí se armó un desastre muy grande, nos querían meter a la cárcel por invadir propiedad privada, pero al fin de cuentas la gente de ahí donde estábamos pintando se unió y fue a sacarnos, fue algo muy chido, pero siempre es la policía sobre todo la de aquí, yo no he tenido problemas con ninguna policía de ningún estado más que la de aquí, la del Estado de México, es muy nefasta, es mala, no funciona, no sirven para nada.

➤ **¿Cómo consideras que la gente ve tus murales?**

51:19- Pues he tenido etapas como emocionales, sobre todo, mi primera etapa fue como muy introspectiva en la que, si me gustaba una onda más intelectual, era así como muy tipo Picasso, muy cubista, muy deforme; y después me entro una época más en la que yo también era como una persona un poco más expresiva y trataba como de explotar sentimientos como con las formas de los cuerpos y eran unas figuras como muy oscuras y la gente si lo notaba, o sea, a la gente le gustaba pero decía “se ve como borrado”. Me acuerdo que una vez pinte en Querétaro uno de esos monos y un niño iba pasando y volteó a verlo y lloró así de impresión que le dio, lo espantó, fue algo muy gracioso, bueno fue raro también; y, por ejemplo, ahorita lo que pinto mi forma de pensar también es muy diferente, trato de expresar esta fuerza, motivación, alegría o hacia adelante, como esta onda más mística de que... o sea, yo sé de qué el mundo funciona de una manera y yo que todo lo que pasa en la realidad repercute a nuestra vida social, pero al fin de cuentas hay un factor muy importante que es tu personalidad, tu forma de ser, porque no es lo mismo alguien deprimido que lo tiene todo y no hace nada a alguien con todo el entusiasmo del mundo que no tiene nada y aun así va por todo, si hay una diferencia muy grande de personalidad, si tiene mucho que ver con tu ser, con lo que tú eres y lo que tú piensas. Y eso es ahorita lo que trato de expresar en lo pinto y yo creo que si lo logro porque la gente que ve mi obra pues si siente esa fuerza y pues la verdad ya tiene mucho tiempo de que no recibo un comentario malo [...], entonces yo creo que a la gente le gusta y eso me hace feliz, me da muchas ganas de seguir haciendo arte.

➤ **¿Qué opinas sobre el arte en general en México y en particular en el Estado de México en relación al reconocimiento de los artistas?**

54:29- Pues yo he notado que el arte en México se conforma como por pandillas, son como estos pequeños grupos sociales de amigos que ellos hacen sus propias cosas y como en todo hay todo tipo de grupos, hay grupos que son más amigables, más buena onda con los que se pueden hacer cosas, y hay otros grupos que son super cerrados. Aquí en Ciudad de México hay muchos grupos así de los cerrados como estos de Gama, ellos buscan, más que la calidad artística, la influencia, así como esto de ser casi influencer de redes sociales, si les interesa que tu arte sea popular a que sea bueno. La verdad es que yo veo ahí algunas cosas buenas y malas porque a algunos artistas les ha funcionado, por ejemplo, les ha funcionado que los ayuda a levantarse, esos mismos artistas con ese levantón moral pues si le echan ganas y yo he visto de artistas que antes no eran tan buenos volverse buenos porque se les dio ese foco [...] y les va bien; y esta el otro lado malo, que hay artistas que no son nada buenos o poco buenos y que le dan demasiado foco y más que artistas se vuelven creadores de memes, con un contexto más hacia ese punto, no digo que el meme sea algo malo, simplemente es como un recurso gráfico para hacer una broma, y muchos artistas se han vuelto pues más que artistas de ilustración o de lo que sea se han vuelto como memeros; y siento que hoy en día se le está dando mucha explotación a ese tipo de arte sobre todo aquí en la Ciudad de México, como que es lo que está muy de moda; hay gente que lo hace muy bien, no lo voy a negar, pero hay otros que no lo hacen nada bien y que tienen todo el apoyo de mucha gente [...]. Yo sé que tengo mi propio camino y estoy con otro tipo de gente y ellos están haciendo sus propias cosas, pero fue raro, ahora que estuvo lo de la pandemia varias de esas galerías pedían ayuda de los artistas y muchos artistas dijeron “¿Ahora sí piden ayuda? cuando ustedes ponen tantas trabas para dar ayuda”, y es que es verdad, aunque tu fueras un artista muy bueno si tu arte no era conocido, no eras alguien que tenías arriba de cinco mil likes en el Instagram no te hacían caso. O sea, es absurdo eso, es una cosa más de espectáculo más que de representar artistas buenos; porque también he visto artistas muy buenos destruirse gracias a eso, artistas que se les dio el foco, iban muy bien, pero los levantó de una manera exagerada de un día para otro que perdían el control de como de su talento, hasta de sus vidas, y lo malo de esas galerías es que te ocupan de lo que eres, el nuevo famosillo, y ya en lo que pasa tu época te abandonan, y fue lo que me ha tocado ver a muchos artistas que lamentablemente pues les fue bien en un momento, pero ellos pensaron que iba a ser siempre así, y ahora son artistas abandonados, pues que ya nadie los busca, si siguen existiendo, pero ya no son el artista de moda, y eso no está chido. Y esos son un grupo, después esta otro grupo de gente que son más colectivos realmente en los que se hacen cosas entre mucha gente, se hacen exposiciones, eventos de grafiti, que son más como comunales, que creo que la comunidad del arte debería de ser más, juntarnos entre todos para poder seguir haciendo cosas grandes. Lo de las galerías no es un reconocimiento tal cual real, es un reconocimiento ficticio, más que reconocimiento es una promoción que se les da, entonces mientras la galería ve que este arte es popular ellos se aprovechan de eso; en el momento en el que sale otro artista más popular ya a este lo dejan de apoyar y eso es algo que se me hace bien nefasto, muy injusto. También depende del artista, hay muchos artistas que pasa eso y se les levanta el ego bien fuerte, y les pasa eso y como que caen en depresión; pues también tiene que ver con la personalidad de cada quien, como la realidad como lo ve, pero si veo que les hacen ese tipo de cosas [...]. Y por el otro lado, estamos los artistas que nos juntamos más en comunidad, que eso es más delgrafiti de que trabajamos en comunidad, como es más de barrio donde no existen las galerías, no existe el apoyo de marcas, eso ya viene cuando eres alguien reconocido, pero mientras vienes desde abajo hasta cierto nivel pues tienes que estar trabajando con todo tipo de compañeros hasta con cosas del gobierno como el Inqba y ese tipo de cosas, que a veces te apoyan con material pero no te pagan, casi nunca pagan [...]. Entonces aprendes mucho a juntarte con ese tipo de grupos que han generado cosas grandes como el Meeting of Styles o como al principio comenzó el Colectivo Tomate, antes de ser el colectivo malvado que es ahora. Pero todo eso comenzó con la colectividad de los artistas, que es como yo pienso que debería ser, bueno al principio, a fin de cuentas, obviamente si tú quieres entrar en tipos de cosas como el Fine Art y ese tipo de cosas, pues si son totalmente de galerías y curadores y catálogos pues está bien, si tienes que tener una línea casi de principio a fin; en cambio, el arte de la calle pues no va mucho con esa onda, hay artistas pues que si lo han logrado, pero no es lo común, lo común es más la calle, la comunidad. Yo creo que es lo bueno que ha pasado aquí en el arte de México, el arte

mexicano si es como muy comunitario, aunque estos grupos hay veces que no se llevan con otros grupos, aun así, siguen haciendo cosas cada uno por su cuenta. Al fin y al cabo, lo que importa es que el arte tenga el mayor impacto social en la gente, en la juventud, en los niños, sobre todo en los niños y yo creo que haciendo esas comunidades [...] es para que se vayan generando más cosas; lo bueno de México es eso que la comunidad artística [...] es muy activa, todos los lugares donde yo he viajado en el país hay actividad cultural muy grande y eso es algo que se agradece mucho; creo que el único lugar donde extrañamente no hay tanta comunidad artística porque tenemos a la Ciudad de México al lado es en el Estado de México, hay una sola comunidad que es de grafiti y es la más grande de todo México pero fuera de eso no hay otra [...]. Yo veo que el arte en México si representa mucho la resistencia es algo que siempre se tiene como... a pesar de que México tiene un valor muy alto, es como una de las cosas que siempre se dejan al final, y yo creo que eso ya se nos hizo costumbre, lo digo de dejarlo al final como de importancia social y política [...]; la verdad es que la comunidad artística de México es sustentable por ella sola, siempre se ha sostenido por ella misma; porque a la política nunca le ha importado, no le da seriedad sobre todo a sus tipos de manejos de recursos, la verdad es que yo lo he visto, y yo creo que cualquier persona que preguntes, los recursos políticos o federales, lo que sea del gobierno para el arte, se lo acaban ocupando para otras cosas, por lo regular son para precampañas, se lo roban en pocas palabras. Por esa razón yo creo que lamentablemente o de una buena manera el arte de México tiene esa forma de pensar de resistir de hacer las cosas por unos mismo y no esperar a que alguien más te dé para hacer, te digo, no sé si sea bueno o sea malo, pero así es como es y no hay de otra.

➤ **¿Qué opinas de la recuperación de los barrios a partir de la realización de murales?**

1:07:54- Tengo una opinión que está dividida en dos partes, en una opinión de mi lado artístico y otra opinión de mi lado social. Mi opinión del lado artístico pues es esta, que es bueno porque el arte también es un privilegio, la verdad que si lo es en cierta manera, mucho del arte está encerrado en los museos y pues los museos, bueno voy a hablar de mi situación, yo vengo de la periferia, los museos nos quedan lejos y mucha gente no tiene la posibilidad de agarrar a sus dos o tres hijos de llevarlos hasta la ciudad para ver el museo, simplemente no hay una posibilidad de eso pues de menos creo que son unos doscientos o trescientos pesos y esos doscientos o trescientos pesos son mejor ocupados en comida o en otra cosa; digamos que del cien por ciento de la gente que está aquí, las que tienen la posibilidad de eso será el diez por ciento o hasta menos, y que la verdad yo creo que es muy poco y si son menos la verdad que terrible, yo siento que es muy poca porque el arte es una de las cosas que va de la mano con la evolución humana, el arte representa este pensamiento, esta introspección del ser humano sobre lo que ve, sobre lo que vive, de analizar y de mostrar lo que uno es de esa manera; si es una forma muy bonita de conocerse a sí mismo de conocer a otras personas, el arte en sí para mí es una de las cosas que representa; y simplemente pues hay gente que vive sin esta forma de ver el mundo que es el arte, hay gente que tiene treinta años y nunca ha ido a un museo, entonces a esta persona le preguntas que es el arte y lo que te va a contestar es que no sirve para nada, no vale, obviamente para esa gente no significa nada porque para ellas nunca significó nada en la vida, nunca tuvo una presencia porque nunca hubo la necesidad de hacerlo y esto ya viene de generaciones atrás, de mis papás, de mis abuelos, que para ellos el arte no significa nada porque nunca se les puso en su camino. Entonces yo sí creo que el grafiti es una forma muy buena de conocer el arte porque fue así como yo conocí el arte [...]. Yo estoy convencido, aparte de que el grafiti tiene un factor muy bueno que yo sé que mucha gente no lo ve hasta que se lo dices, pero es el factor del impacto que tiene en tu vida, porque muchos de esos muros tienen un impacto en el momento que tú vives, por ejemplo, hay gente que tiene un trayecto diario hacia el trabajo y ve a diario ese mural y hasta diario ve algo diferente y en el momento en que se lo quitan dicen: “ay ese mural estaba chido ¿porque lo quitaron?” [...], se dan cuenta de que aprecian algo con sus ojos y que les hace sentir algo, tal vez no sienten lo mismo que quiso transmitir el artista, pero por lo menos sienten algo en ese momento y eso es importante para el hombre. Y yo creo que el grafiti da eso en la calle, es algo que debe estar yo creo en todas las calles, y para mí estos movimientos de murales para hacer mejor la colonia, viéndolo de este lado que estoy diciendo, si tienen una función y se me hace muy chido porque si estas presentándole a las generaciones, sobre todo a los jóvenes, también a todos, niños, jóvenes y adultos, lo que es el arte y lo que se está haciendo en el país, y pues si cambia el entorno totalmente. Por otro lado, del aspecto social, la verdad es que el barrio no cambia nada cuando

pintan los murales, o sea, se ve mejor, pero sigue siendo igual de feo, la misma gente que roba, que sigue haciendo cosas malas pues sigue viviendo ahí y la verdad es que esa gente, yo no estoy diciendo, igual y le gusta el arte, pero eso no tiene nada que ver con sus acciones, o sea, no tienen nada que ver con que salga a robar [...]. Pues la verdad, el problema que el barrio sea malo es ese abandono social que lleva por años, no solo del arte, sino de las mismas cosas básicas como es la salud, el deporte, la educación, es todo un conjunto de cosas que se dejan abandonadas y pues obviamente con unos murales que vayas y pongas no se van a arreglar nada, eso no tiene la solución, la verdad es que el barrio no va a mejorar tan solo porque se pinte de colores bonitos y hay muchos ejemplos en todo el mundo, en Brasil se ha visto, en Colombia se ha visto, hasta el mismo Chile se ha visto; se ha querido hacer eso y la verdad que simplemente el barrio no ha cambiado nada, si el barrio es un punto rojo, sigue siendo un punto rojo. Yo creo que mucho de este dinero, o sea, está bien que hagan murales, pero no solamente eso, debería de venir con toda una restructuración del tejido social total, o sea, no solamente vamos a pintar murales también vamos a poner canchas de fútbol o basquetbol y vamos a dar clases gratis también de eso, o vamos a hacer mejores escuelas o vamos a hacer más escuelas, vamos a hacer programas contra las drogas [...]. Yo siento que, si hace su labor el mural en la sociedad, pero siento que tiene que venir con más cosas, si hace su labor socialmente, pero la verdad que el impacto que tiene no es tan grande como estos grupos como Colectivo Tomate lo hacen ver, la realidad es que no, la realidad es que es otra. Obviamente si va a haber un cambio a partir de que haya un mural al que no lo hay como por ejemplo de que tal vez ese mural va a provocar que muchos chicos se interesen en el arte, que eso obviamente es muy bueno, pero el impacto de eso en la realidad va a durar unos veinte años, tal vez quince o diez años, quizás el impacto tal vez si se haga pero que todavía hasta este momento no lo hayamos visto, porque yo creo que esos impactos ya no son sobre la juventud o sobre los que están haciendo las cosas malas, ya va sobre las nuevas generaciones. Bueno es eso lo que yo pienso porque lo he visto en mi barrio, la verdad es que cada vez se ha ido deteriorando más, pero yo no creo que sea porque haga falta arte, creo que hace falta opciones para poder hacer cosas; aquí la única opción que hay es los antros, las drogas y no hay otra forma que la gente se divierta, eso orilla a muchas cosas que no están chidas.

**Para ver más de sus trabajos visitar sus redes sociales Facebook: Kloer Kloerk e
Instagram @Kloerk**

**UZZY -GK CREW, Artista, 35 años.
Uzziel Álvarez Fuentes - 4 de marzo del 2021**

➤ **¿De dónde sos? ¿A qué edad comenzaste a pintar? ¿Qué te impulsó a hacerlo?
¿Viene de familia?**

Nací en CDMX, soy de Iztapalapa en frontera con Nezahualcóyotl "La colmena" U. H. Ermita Zaragoza. Comencé a pintar de niño como todos, solo que nunca dejé de hacerlo, mi encuentro con el grafiti fue el que me acercó al muralismo a la edad de 11 años. El impulso que tuve para salir a las calles hacerlo fue buscar "respeto" en mi entorno ya que vivo en una zona roja donde la violencia e ignorancia de la sociedad está muy marcada. Parte de él arte que realizó también viene de familia ya que mi madre fue danzanta folclórica y mi padre pintor de caballete. He tomado algunos talleres, pero en realidad aprendí de manera autodidacta y compartiendo con la gente que sabía.

➤ **¿Qué artistas influyeron en tu lenguaje artístico? ¿Cómo se refleja eso en tus obras?
¿Por qué muralismo? ¿Cómo definiste tus temáticas? ¿Cuántos murales has realizado?**

Más que artistas, la humanidad en sí me inspiró las mentes de ciencia, la búsqueda del encuentro espiritual, el amor y el desamor... LA ENERGÍA LIBRE. Pero también me apoyo en distintas personalidades con bastante técnica, personajes que innovaron con materiales hasta la creación de generar una rama del arte, "la inspiración de innovar". Encuentro excitante realizar cada proyecto, lo que refleja, lo que hago es proponer romper las dimensiones usando la bidimensionalidad y la tridimensionalidad se busca crear el impacto visual. El muralismo fue muy importante y lo sigue siendo, me apoyo en el para tener ese encuentro cercano con el

transeúnte usando el impacto visual, generar ya sea positivo, negativo o algo más. Me gusta trabajar mucho las perspectivas, también realizar "escultomurales" con distintos materiales. Soy un creativo multidisciplinario el cual no sólo realizo mural también realizó escultura y dentro de la búsqueda que tenía de pequeño respecto al "respeto" en mi barrio, me llevó a generar lo que realizó hoy día. Distintas temáticas han surgido, pero creo que la clave que me llevó a definir las fue como dice Carlos fuentes "No existe la libertad, si no la búsqueda de la libertad, esa búsqueda es la que nos hace ser libres." Buscar la libertad. Realmente no sé cuántos murales he realizado y no me ha interesado contarlos, sé que son bastantes y que aun "faltan más."

➤ **¿Cómo definiste la idea del mural? ¿Qué te inspiró? ¿Qué técnicas usaste? ¿Cuánto tardaste en realizarlo? ¿Hiciste un boceto previo? ¿Cómo definiste el espacio donde pintar?**

Busque generar otra visión más allá de una guerra fue proponer la búsqueda de la libertad donde podemos observar una batalla edificios, casas y una iglesia destruida (el derrocamiento de la mala religión impuesta por los españoles hace 500 años aprox) dentro del entorno del chinaco que está montado en su caballo eufórico con esa fuerza de aceptar la verdad y empezar a sanar, señalando un ojo que refleja ver más allá, no buscar el poder para someter si no para crecer, dentro del iris se encuentra un detalle pintado el gran Hunab - ku (dador del movimiento y la medida). Simple, no buscar resaltar ningún personaje renombrado (para que darle más fuerza a algunos personajes que quizá no deberían tener la parte heroica que se ha dicho tuvieron, me gustó la idea de poner personajes anónimos pero importantes) la idea también era alzar la voz del pueblo de aquel entonces, en este caso con los Chinacos, eran personajes no familiarizados con ninguna guerra no eran militantes, eran los que salían a defender lo poco o mucho que llegaban a tener y a sus familias. Utilicé brochas, pinceles, aerosoles, extensor y pintura vinílica y en aerosol como herramienta y material. Técnica Mixta. Aproximadamente tarde en realizar este mural 1 semana con el apoyo de "Viinc " un compañero pintor y amigo. Con la forma que surgió la invitación el boceto lo realice muy rápido ya que yo no estaba contemplado para este proyecto, me invitaron ya que la persona que estaba dentro del proyecto cancelo, yo estaba de visita en el momento y surgió. El espacio o el lienzo de concreto me lo asignaron y fue un buen lugar una oportunidad de conocer más a fondo el Hostel Gente de más.

➤ **¿Participaste en otros movimientos artísticos o proyectos?**

He colaborado en bastantes proyectos culturales gubernamentales y autogestivos dentro y fuera del país ya sea impartiendo talleres o con piezas artísticas.

➤ **¿Cómo es tu relación de trabajo? ¿has realizado encargues? ¿recibiste una remuneración/apoyo por parte de alguna institución?**

La relación de trabajo siempre es meramente artística la mayoría de los trabajos han sido por la búsqueda del espacio, pero también me han buscado para proponer obras artísticas las cuales algunas son pagadas y otras donadas de mi parte.

➤ **¿Existe alguna política de apoyo al arte en general y a su gestión de parte de las autoridades municipales, estatales o por parte de iniciativas privadas? ¿Existe algún acuerdo vinculado a la preservación de los murales?**

Existen, pero cabe mencionar que se ha prestado para realizar fraudes y demás, usando de pretexto la recuperación del espacio y el tejido social para lucrar y en algunos casos mal baratando el trabajo o de plano sin paga a los creadores, esto se debe a que no existe bien un diálogo de confianza y respeto de quien gestiona el proyecto para con los creadores. En algunos casos no hay acuerdos de preservación, resulta que muchas veces los murales estando en la intemperie son sólo "efímeros". En el caso de Mayúscula me parece que si hay un acuerdo de preservación.

➤ **¿Has tenido inconvenientes, tanto de vecinos como de la municipalidad, al momento de pintar en el espacio público? ¿Alguna vez fuiste censurado?**

Casi siempre hay algún descontento en la creación de murales desde el vecino que no le guste la temática hasta las autoridades que buscan algún beneficio de ello. Pero hoy día ya es más fácil pintar sin tanto problema, se ha normalizado y aceptado este arte, todo se define en sí es legal o ilegal. La censura es tan sólo el hecho de no aceptar lo que la verdad cuestiona, en este caso la

parte de censura que eh recibido es ante todo por exponer el desacuerdo o descontento de abusos de autoridad.

➤ **¿Qué piensa la gente de tus murales?**

La verdad esa parte se vuelve relativa ya que cada persona puede percibir distintas formas de apreciar o despreciar mi trabajo, pero lo que sí sé es que están técnicamente bien hechos y eso es lo que la mayoría me han hecho saber.

Para ver más de sus trabajos visitar sus redes sociales Facebook: Uzzy Art

MALHECHX, Artista, 35 años
Gabriela González - 16 de marzo del 2021

➤ **Presentación, ¿De dónde sos? ¿A qué edad comenzaste a pintar? ¿Qué te impulsó a hacerlo?**

01:28- Mi nombre es Gavriela González, mi seudónimo es Noche Fiera, pues he tenido bastantes seudónimos, algunos me conocen como Mujer Chunga y cuando pinté ese mural en *Mayúscula* en ese entonces yo firmaba como Malhechx. Bueno comencé con esto del arte aproximadamente hace diez años, estamos en 2021, hace doce años yo egresé de la carrera de comunicación en 2008 y para el 2009 tuve un proyecto de arte urbano en el que yo gestionaba, más que participar, gestionaba, que fue a raíz de mi tesis de comunicación, fue una investigación sobre arte urbano en la escena del país y ya de ahí más específicamente en la escena poblana, de ahí partió un proyecto que se llamó *Cien Ojos* y que era una campaña publicitaria, digámoslo así, porque la carrera que estaba estudiando era comunicación en el área de publicidad para difundir que era el arte urbano, para que servía, cómo se podía utilizar, entonces hice esa tesis y después aplique a un programa de estímulos a la creación que ahora se llama PECDA y en ese entonces ni siquiera había una categoría de arte urbano, la categoría a la que aplique fue Culturas Urbanas Populares y quedó seleccionado, entonces pues eso me permitió hacer que mi investigación de tesis fuera una realidad y después volverla a escribir porque me di cuenta de muchas cosas que había escrito y no tenía que ver; y fue un proyecto muy bonito porque pues porque para ese entonces yo estaba clavándome en investigar quienes estaban haciendo arte urbano, no solo arte urbano mural, sino también lo que tenía que ver con calle, performance, teatro, otro tipo de propuestas, entonces ahí reunimos como la participación de algunos artistas poblanos en su mayoría y que intervinieron varios espacios, y bueno, a raíz de ese proyecto fue que comencé a pintar, ya dibujaba, pero no estaba tan interesada en yo como artista o creadora, sino más bien en la gestión, pero ese proyecto me llevó a ir aterrizando un poco, como a inspirarme y decir yo también lo quiero hacer, y fue justo en estos canales de Colectivo Tomate que sacaron su primera convocatoria, me parece que eso fue 2010, aplique y salí seleccionada y ahí comencé a hacer mis primeros experimentos.

➤ **¿En tu familia hay alguien más interesado en el arte?**

05:33- Tengo una hermana menor, nosotros somos tres, mi hermana menor estudió artes plásticas y ella también pinta, ahora se dedica más al bordado, pero también es creadora; las dos somos las que trabajamos, en la familia en general, así como más artistas no hay, pero tengo un tío que tiene un espacio allá en Puebla que se llama Casa Conejo, y él fue como una de las primeras influencias en cuento a la onda del arte, me llevaba a las exposiciones, me pasaba revistas y así.

➤ **Cuando decidiste comenzar a pintar, ¿Qué artistas consideras que influyeron en tu lenguaje plástico?**

06:27- Pues, durante mi investigación, por ejemplo, a los artistas que entreviste, algunos de los que me impactaron demasiado sus piezas y que yo no conocía y llegue porque otros me los recomendaban, era esta Betsabeé Romero que trabajaba como muchas instalaciones, o trabaja todavía, ya no sé [...]. Se me hacía importante llevar la gráfica hacia otro formato que no fuera el

papel, como que de repente había una exposición donde hacían impresiones con llantas de autos, eso me llamaba mucho la atención; también otras de las personas que de repente cambió un poco mi mirada hacia eso fue Conejo Muerto y que hacía instalaciones, de repente pintaba y las colocaba en la calle, entonces pensaba que estas personas estaban haciendo algo diferente que solo pintar grafiti, solo pintar murales, porque mi interés en el arte urbano viene del grafiti primero, de todas las intervenciones más informales, todo lo ilegal, los tags que era algo que me apasionaba mucho [...]; y de ahí estaba pintando mucho Saner y otros que estaban haciendo cosas visualmente hermosas y que aparte estaban teniendo una potencia, se volvieron muy famosos y se estaban viendo sus trabajos en todas partes, bueno los incluí como parte de mis entrevistas porque me interesaba sus trabajos [...]; además estaba justo sucediendo este proyecto con este señor muy famoso de Cholula, Mil Amores, que ya falleció, y él estaba trayendo a todas estas personas, justamente alguien me lo presentó y me conectó con todos estos chicos y ahí también conocí a una chica que es grafitera, Muse, que yo seguía su carrera desde que estaba en la secundaria, era la única mujer que aparecía en revistas de grafiti, a ella no la entreviste, pero ahí vi que seguía haciendo cosas y seguirá porque la veo muy activa siempre.

➤ **Me llamó la atención que fueras la única mujer que participó en el proyecto *Mayúscula*....**

11:35- Había otra, Mariana, pero al final no logró desarrollar el proyecto porque tuvo algún problema en ese momento, pero sí, justo cuando yo comencé a hacer todo esto siento que había muy pocas mujeres pintando y ahora veo que hay muchas mujeres pintando entonces eso es bueno, muy bueno.

➤ **¿Cuántas obras has realizado? ¿Cómo definiste tus temáticas?**

12:11- Estos últimos dos o tres años he estado un poco inactiva porque pues me moví de la ciudad, también mis intereses se ampliaron, pero he estado trabajando últimamente intervenciones en calle, pero con textil, ya no con pintura, o bueno sí, un poco de pintura a la tela y luego pegarlas a la calle; pero en cuanto a obras la verdad no podría, no tengo un número definido, si he pintado en varios lugares como hubo un tiempicillo como unos tres o cuatro años que estuve viajando dentro del país [...] y a donde viajaba siempre intentaba pintar un muro; tal vez lo hacía más en el lapso del 2010/2011 al 2015, estuve pintando mucho y de ahí a aminorado mi actividad; luego estuve radicando en Cholula y ahí también pinté un rato, pues cuando había oportunidad. Y es que después comencé a clavarme mucho con las editoriales, con los fanzines, entonces mi atención se volteó más hacia los fanzines más que a los murales, pero siempre que tengo oportunidad de pintar regreso al mural. Al principio que comencé a pintar que me llamaba Mujer Chunga siempre pinté puras mujeres porque decía pues yo soy una mujer y me interesa hablar sobre la temática femenina; después cuando comencé a pintar como Malhechx lo que me interesaba eran todos estos estilos más sucios, pues no tan estéticos, porque yo no estudié arte y como mucho del mural lo he ido aprendiendo autodidácticamente con mis amigos y lo que me enseñaban, pero me costaba mucho trabajo definir ciertas cosas, por ejemplo, paleta de colores era muy difícil porque no tenía este conocimiento y aunque había investigado de repente había cosas que no me gustaban; por ejemplo, con Malhechx comencé a pintar solo en blanco y negro, no usaba colores, para que me voy a meter en ese rollo, y tampoco me interesaba tanto explorarlo o estudiarlo; luego con Malhechx lo que me interesaba abordar era todo esto que está definido como malo, como no estético, no bonito, pero que también puede ser dentro del arte y la creación; ¿por qué no podemos dibujar feo?, ¿por qué no podemos pintar escurrido? Entonces pues era más una postura hacia lo que no está reconocido; y pues también yo estaba dibujando un montón y era esa crítica como a lo no establecido. Y ahora que trabajo como Noche Fiera es una etapa distinta en mi vida y estoy trabajando mucho vinil y como que los formatos de calle siempre me han llamado [...]; el espacio público siempre me ha interesado.

➤ **¿Por qué te ha interesado el espacio público?**

17:16- Porque son esos lugares donde podemos escribir nuestra historia ya que muchos lugares son muy restringidos, en las publicaciones, en las revistas, los libros, no es algo a lo que puedas acceder, no te publican tan fácil y la calle es algo que no es de nadie y es de todos, entonces lo puedes agarrar, apropiarse y poner ahí. Por ejemplo, ahora en las intervenciones que estoy trabajando que tengo un taller que se llama Historias Textiles, entonces lo que hacemos es crear nuestra historia en versión textil y luego salir a pegarlas a la calle, y esa es la idea, la historia, ¿vamos a dejar que haya alguien definido que escriba la historia desde esa perspectiva o todos podemos escribir las historias desde nuestra mirada?, entonces pues también eso es algo que me ha aportado mucho los fanzines como de decir puedo hacer mi propio archivo de lo que yo veo, puedo consultar mis archivos y los archivos de otros colectivos y otras versiones sin solo hacerle caso a la establecida o la institucional o la que nos dicen, entonces por eso creo que la calle que nos da esa apertura desde el que escribe “sufrir”, al que escribe “amor”, ahora había visto mucho a un carnal que escribe “Dios es amor” y decía es un grafitero religioso, pero es totalmente válido, es lo que él quiere escribir y está perfecto; y ahora por ejemplo, con todas las manifestaciones feministas, todo lo que se escribe, es una forma, otra forma de leer lo que está aconteciendo y eso es lo que me interesa, poder tomarlo y hacerlo tuyo, ahí va ahora mi opinión.

➤ **Me interesa que me cuentes más sobre las Historias Textiles...**

20:17- Es que justamente empecé este taller el año pasado antes de la pandemia hicimos un primer taller y salimos a la calle a pegar, fue allá en el centro Puebla y estuvo muy bonito porque había chicas que no querían pegar, había chicas que sí querían pegar y ahora justo con la contingencia siento que hubo en Puebla un boom de apropiación de apropiación de la calle, pero por ejemplo, yo cuando llegue a Puebla a vivir fue en 2004 y había mucho tag, después como en 2005 o 2006 empezó a ver mucho estencil [...], y después vino una etapa en la que entró Moreno Valle como gobernador y fue, las paredes estaban limpias y después entro la Ley Antigrafiti y a mí me daba mucho miedo, vi una persona que salía a pintar ilegal por las noches con mis amigos grafiteros y rayaba el tag “sacaloco”, pero cuando entro la Ley Antigrafiti, me daba miedo porque yo ya era mayor de edad y eran seis años de cárcel sin derecho a juicio entonces decía no voy a salir y deje de pintar ilegal, y entonces vino la contingencia y vino como todo el movimiento super fuerte feminista y empiezan a rayar de nuevo y es increíble. Y este callejón que está detrás del Carolino que esta super pegado de cosas, ahí fuimos a hacer las pegadas del primer taller de Historias Textiles, pero luego venía el segundo taller y vino la contingencia entonces ya no pudimos salir a hacer nada y he hecho ese taller con unos chicos, adolescentes, en la secundaria, en algunas escuelas, y ha ido bien con los niños, en el barrio del Alto trabajé con niños ese mismo taller y estuvo muy bonito solo que ellos no iban a pegar a la calle, lo pegaban en su mochila o en su suetercito.

➤ **¿En qué año salió la Ley Antigrafiti?**

23:28- La Ley Antigrafiti fue tal vez fue 2012-2013, más o menos 2013, es que en ese periodo estudiaba antropología, pero trabajaba también dando una clase de gráfica y me acuerdo mucho que del 2011 al 2014 estuve en un proyecto de fanzine que se llamaba “el contenedor” y casi el último fanzine que armamos fue cuando asesinaron a un chico en Cholula, Ricardo Cadena, e hicimos un fanzine protesta que era un fanzine abierto, le llamábamos, para pegar en la calle y eran como veinticinco, treinta hojas carta que podías pegar afuera de tu casa o en donde tú quisieras para que la gente se enterara de esa información que el chico era un chico de dieciocho años recién cumplidos que estaba en un bar en Cholula, fue a ver como un partido de fútbol, no me acuerdo muy bien, y salió en la madrugada y el policía le dio un tiro por la espalda en la nuca y lo asesinó, y la primera versión que hicieron estos policías fue decir que era porque estaba grafitando, fue así como ¿qué?!, ¿por pintar grafiti te pueden matar?, y entonces después vino esta ley y estaba todo este asunto de Ricardo Cadena [...]; hicimos como una junta algunos amigos que también se dedicaban a pintar y así, y decíamos que podemos hacer, lo que se nos ocurrió fue

hacer fanzine, y después fue expuesto en una exposición en el Museo Amparo que hablaba justamente de los movimientos sociales que estaban conmemorando México '68 e hicieron una recapitulación de lo que había pasado desde el '68 [...]. Como que de repente yo me estresaba mucho y les decía a mis alumnos que no salieran a pintar, no pinten porque está cañón, los van a meter a la cárcel y no está chido. Igual ahorita como que veo que hay muchas más intervenciones en la calle y digo que bueno que ha regresado. [...] La onda de *Mayúscula* estuvo como muy interesante porque fue justo en el centro y decía no puedo no participar, cuando me invitaron dije sí, había muchas cosas que no me latían, lo que ya había visto un poco del colectivo, pero era una gran oportunidad pintar en el centro que está muy restringido; es una sociedad muy cerrada la poblana y Cholula que es un pueblo milenario que está junto es otra cosa completamente distinta.

➤ **¿Cómo fue trabajar con Colectivo Tomate? ¿Cómo fue tu experiencia en este proyecto? ¿Cómo te convocaron?**

29:02- Pues mira, yo ya había pintado como te dije en uno de los primeros proyectos en los que pinté y participé fue con ellos en Xanenetla que fue la segunda etapa y después me invitaron a pintar una vez más en Xicotepec, en la sierra norte de Puebla, entonces dije sí, si voy porque es la sierra norte, está muy interesante y pues conocer a otros artistas pues también está super chido siempre, pero creo que un poco en Xicotepec me di cuenta que habían cosas que no me gustaban del colectivo, porque, por ejemplo, ahí pintamos y fue para conmemorar que era un Pueblo Mágico, pero nunca nos hicieron saber eso, nosotros supimos hasta que ya iba a ser la inauguración de los murales y eso como que no me gustó mucho, el lugar estuvo genial, la pintura estuvo bien, pues el cotorreo con la banda que organizaba y con los que conocía también, y después de ahí me invitaron a *Mayúscula*, entonces era como que no podía decir que no si es el centro. La verdad fue un poco decepcionante para mí porque decía, bueno estoy pintando el centro, tenemos los andamios, todas estas cosas, pero había muchas cosas que se escapaban de las manos, como, por ejemplo, el muro que a mí me tocó estaba yo muy conforme, pero me sentí poco apoyada en la hora de la ejecución, donde yo pinté era un estacionamiento y no podía pintar durante el día, tenía que pintar durante la noche, pero no había nadie que me acompañara mientras estuviera pintando, entonces yo me sentía muy vulnerable porque decía entonces que voy a estar solo yo en el andamio pintando y nadie va a venir a hacer una guardia conmigo, como yo sentirme segura, y pues también pintar de noche es como qué onda, no cambias tu horario solo así de rápido y entonces yo les decía que pasa si quiero descansar o quiero tomar una siesta para continuar y no me resolvían, por ejemplo, tampoco ese tipo de cosas, entonces yo ahí hice una alianza con este chico de un hostel que también tiene muchas pintas dentro del hostel y había pintado alguna vez y le dije ayúdame con esto, proporcióname un espacio donde pueda venir, guardarme, descansar, estaba muy cerca, como una calle y media, y él hizo ese gran favor, pero el colectivo no metió sus manos para resolver ese asunto. Y otras de las cosas que no me gustó fue que tenía que armar el andamio yo sola y era un andamio de cuatro o cinco módulos que me decían si puedes hacerlo y yo soy muy delgada, no manchen, no puedo alzar ni siquiera una primera parte, como voy a armar cuatro módulos; entonces ellos sienten que se lavaban un poco las manos como diciendo bueno con los demás artistas vengan a ayudarte, pídeles ayuda; a parte mi andamio no podía quedarse en donde estaba pintando, cada mañana lo tenía que mover a otra parte del estacionamiento porque justo era la entrada, entonces como empezaba a funcionar el estacionamiento yo no podía pintar de día, eso fue algo que imposibilitó mucho mi trabajo y me sentí decepcionada porque no me dieron ese apoyo y porque no pude desempeñarme como yo quería, en realidad a mí no me gustó mucho como quedó ese mural, hice como todo lo que pude, lo que estuvo en mis manos, pero creo que pude haberme desempeñado mejor, mucho mejor, si las condiciones hubieran sido otras y son cosas que no tuvieron en cuenta [...]. En el caso del mural que está enfrente del mío él si podía pintar de día porque el mural no era entrada ni salida, entonces su andamio se quedó todo el tiempo ahí, pero, por ejemplo, hizo un muro super gigante y ahí creo que el problema fue que él se extendió mucho más del tiempo que nos daban para pintar, que tampoco era mucho, talvez una semana, quince días máximo, y decías bueno como

vas a hacer una pieza buena, él hizo lo que quiso que para mí estuvo perfecto, se quedó el tiempo que quiso, creo que ocupó un mes en hacerlo, un poco más, pero los del colectivo estaba un poco enojados porque no se apegó a los tiempos, pero bueno es que en este tipo de cosas no puedes darle dos días y resolverlo tú, creo que les faltó sensibilidad a estos chicos; después pinté una vez más con ellos en Cholula que yo ya vivía en Cholula y estaba muy cerca y dije bueno pero fue la última vez que decidí hacerlo, como que ya no me estaba gustando como estaban ejecutando el trabajo.

➤ **¿Cómo decidiste la idea del mural, lo que ibas a pintar?**

35:25- Se supone que el espacio era antes un ex convento que estaba dedicado al sagrado corazón, creo que, de San Agustín, como que quería meter un poco de esto, hay una frase que dice el mural, no la recuerdo muy bien, “amar es resistir” o “resistir es amar” o “crear es resistir”, entonces dije le voy a meter el mensaje porque para mí siempre ha sido la premisa, pero siento que nos metían un montón de trabas, no hagas esto, no hagas lo otro, incluso me acuerdo que con el boceto se lo tuvimos que presentar al gerente del centro histórico, que no sabía que existía un gerente, y que me decía pero métele unos frailes, unas cruces, que se vea que somos católicos en Puebla, y era como hígole como te explico, yo le dije a todo que sí, no quería que me digan no pintes, pero no lo hice al final, le presenté un boceto donde habían elementos que él quería, pero no fue el boceto que pinté, esos elementos los eliminé al final. Pues entonces aprovechando esa temática del sagrado corazón pues me imagine eso hacer un corazón gigante que pudiera decir la frase “crear es resistir” porque para mí eso es importante, como que es una de las premisas que siempre ponemos en los fanzines como que combatir es crear y crear es resistir, y que así nos la llevamos concibiendo nuestra Puebla a nuestra manera.

➤ **¿Algún elemento más que hayas agregado al muro?**

38:31- Está en llamas, está encendido, hay un ajolote, le agregue ahí como un milagrito, como unos pompones, unos elementos textiles también que no sé si aún estén ahí colgados, tiene una flecha atravesándolo y hay como varios elementos de plantas, naturaleza, con cosas que yo pensaba que pueden identificarse con Puebla y también como de mi perspectiva, y en realidad creo que es uno de los murales que menos me gusta, de lo que he hecho porque te digo que fue muy difícil trabajarlo, ya llegaba un punto en el que decía ya, lo voy a hacer y ya, no quedó como yo quería, pero ahí estaba la oportunidad, que después me replantee y quizás pude haber dicho que no, pero era intentar hacer algo también. [...] el tema de poner luces para poder pintar, jalar la electricidad, eso ellos no ponían nada de su parte y era como: amigos necesitamos replantearnos nuestra forma de trabajo.

➤ **¿Qué técnicas usaste para pintar ese mural?**

40:50- Tuve que pintar con rodillo, es todo pintura acrílica con brocha, un poco de aerosol tal vez, pero no, casi todo con rodillo porque eran cuatro módulos y montar un quinto módulo era un poco peligroso, diría yo, para subirme hasta esa altura sobre todo porque era inestable el andamio, entonces dije hasta aquí y con extensor y rodillo, entonces eso también imposibilitaba un poco las cosas porque tampoco era que me pudiera porque cuando estas pintando a ras del suelo te puedes ir hacia atrás, hacia adelante, pero con un rodillo de cinco metros, con un extensor de cinco metros y esos son muy pesados. Sabes, hay una cosa que casi nos pasó cuando estábamos moviendo el andamio que estuvo a punto de caerse encima de unos autos, así como era tan inestable el piso, era un poco de tierra en algunas partes entonces me daba mucho miedo, decía no quiero caer del andamio, entonces pinte casi toda la mitad del corazón hacia arriba fue con rodillo.

➤ **¿Cuándo vos aceptaste trabajar con ellos firmaste algún tipo de contrato de seguridad?**

42:24- No había seguridad sabes, no firmamos nada, también creo que me ganó la emoción de decir sí, vamos a hacerlo, pintar en el centro; creo que debimos haber usado arnés, si haber tenido

ese. [...] Creo que son cosas, que ahora que me lo preguntas, son cosas que a veces se nos olvidan, la emoción de querer sacar un proyecto o querer estar ahí. [...] Cuando pinté con ellos en Xicotepec era un lugar donde todo el tiempo estaba lloviendo, fueron quince días y de los quince días, diez llovieron, y por ejemplo, donde a mí me tocó pintar esa vez no había ni un techito ni nada que pudiera proteger la pintura, entonces era como ojalá haya cuatro o cinco días donde pueda pintar, y así fue, pinte mi mural en cuatro días, los demás días más bien estuve como paseando y esas cosas, pero todo el tiempo llovía entonces pensaba que neta no pensaron, no estudiaron el clima del pueblo, no se dieron cuenta que era un factor importante, la pintura no secaba, se escurría, para muchos artistas fue muy difícil, quince días no bastaba para terminar tu mural, entonces pues también son cosas muy importantes que estos grupos que se están dedicando a invitar a gente a pintar deberían considerar.

➤ **¿Y cuánto tardaste en hacer el mural de *Mayúscula*?**

44:50- Ese mural el del corazón yo creo que le dediqué máximo cinco días, no más, porque también pintar en la noche era bastante difícil, no había muy buena luz, primero empecé muy entusiasta y a la mitad del camino dije no ya que salga como tenga que salir, no me interesa.

➤ **¿Has realizado trabajos por encargo?**

46:09- Lo he hecho, si he trabajado por encargo, aunque no es lo que más me gusta porque resolver la idea de la otra persona es muy difícil, como creador tú ya sabes que quieres hacer, pero cuando estás trabajando para otra persona pues tienes que complacer a esa persona. Ha habido proyectos interesantes, por ejemplo, en Cholula trabajaba mucho, de repente me decían ven y pinta un muro, pero a veces me dejaban hacer lo que yo quería entonces ahí estaba muy chido, pero no siempre es así. [...] Hay cosas que, si no he aceptado, me piden cosas que son imposibles y para mí es mejor decir no quiero, no puedo o te recomiendo a alguien más.

➤ **¿Tuviste algún inconveniente con el municipio o con los dueños de las paredes donde estabas pintando?**

47:44- Una vez fui a un festival en Querétaro, más bien invitaron a la persona con la que yo iba, en ese entonces era mi pareja, un grafitero que ya falleció, lo conocían como Temus, y él me dijo vamos e igual y sale un muro y pintamos juntos y terminamos pintando juntos un mural donde yo hice el cuerpo de una mujer y él en la parte de la cabeza pintó muchas aves porque era una señora que tenía una gran cantidad de pajaritos en su casa, y pues las mujeres que yo pinto nunca tienen ropa, siempre están desnudas y la señora pues si me decía ponle un brasier por favor, pero no accedí, le dije que no y le explique y así, fue muy buena onda y pues finalmente era su casa y el mural lo iba a ver siempre, regresé como tres o cuatro años después y el mural ahí seguía entonces se me hizo muy chido que no le hubiera pintado ella un brasier. Cuando comencé a pintar como Malhechx dibujaba puros diablos y las señoras se acercaban a decirme no porque pintas diablos, pinta ángeles, cosas así. Así problemas con la autoridad la verdad no he tenido, solo alguna vez que estábamos haciendo unas pegas de stickers gigantes y vino la policía y estaba yo con dos amigos, pero la logramos librar, como que les dijimos bueno ya lo quitamos y ahí se quedó hasta que lo quitamos, fue muy difícil, pero no, nunca he ido a la cárcel y no ha pasado nada grave.

➤ **¿Y censura?**

49:50- Si, una vez pinté para *Cholula Viva y Digna* que hicieron unos murales ahí atrás de la pirámide y al otro día, pues no sé, alguien vino y pintó otra cosa encima, como que tal vez no le gustó; bueno una censura muy leve... ahh si pasó en la escuela de artes, de diseño que se llama Bauhaus, que está ahí por paseo bravo, este artista Conejo Muerto, que te decía que había entrevistado en mi tesis, era maestro de ahí y nos invitó a mi hermana y a mí a pintar junto con Wina Obake y fuimos a pintar la escuela, nos asignaron un muro e hicimos algo que se fusionara entre las tres y esa vez invitamos a un amigo para que hiciera el fondo y a la semana, quince días, habían borrado la pinta de mi hermana y la mía y el fondo de nuestro amigo y fue muy triste, ya

solo dejaron la pinta de Wina; fue como bueno, ni modo. [...] Yo creo que fue la escuela quien dijo que mejor no, yo había pintado un diablito y mi hermana había pintado un león y el dibujo de Wina era más como una larva diablito también; no sabemos porque, finalmente nadie explicó porque, como que regresamos a los quince días porque hubo un evento y nos dimos cuenta que ya no estaba y fue como que bueno, no hay que pintar en escuelas.

➤ **¿Has participado de otros festivales o movimientos artísticos?**

52:09- Casi no soy mucho de festivales, si fui al de Querétaro porque invitaron a este chico con el que andaba entonces y a veces iba a los eventos del centro de grafiti en el refugio que es en el barrio, barrio, y eso me latía un poco, como toda la banda grafitera ahí entonces a veces iba a las expografitis, aunque era muy difícil porque si hay mujeres grafiteras, pero todas son muy, no todas, pero la mayoría son muy hechas al mundo grafitero machista y solían ser mala onda con uno que no pintaba con aerosol, me gusta pintar con aerosol pero más con acrílico entonces luego te empezaban a etiquetar, a señalar, como tú que haces aquí si es grafiti; veo ahora que está un poco más abierto, tengo un par de amigas que van a las expografitis y les va muy bien, eso también se me hace muy interesante, como que ya hay más apertura. Y en Oaxaca tengo un amigo que también organiza un festival de arte rural, le dice él, en Zaachila y se llama *SanArte*, con él fui a pintar las dos o tres veces primeras que armó el festival, ahora ya no hemos ido, ya no nos invita; pero casi no soy mucho de aplicar para festivales y esas cosas; más bien pinto por mi cuenta.

➤ **¿Has recibido apoyo de alguna institución privada, alguna beca?**

54:22- Al principio como en 2009 tuve este estímulo del PECDA, Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artístico, con este proyecto de *Cien Ojos*, y luego recibimos otro, digo recibimos porque ahí trabajaba en colectivo con el fanzine que te contaba de El Contenedor, ese fue en 2013/2014, era un programa que se llamaba Desarrollo para Jóvenes y trabajamos estos fanzines y ahora pues no, ya no he aplicado, bueno desde ahí ya no he aplicado [...]. Con Museos y Ferrocarriles estuvimos trabajando en 2015/2016 un proyecto de arte urbano de unos murales, pero también la verdad es que no había apoyo económico, como solo materiales y había como prometido varias cosas que no cumplieron, entonces hicimos como cinco murales y desertamos y dijimos no vale la pena, no están cumpliendo con lo que dijeron; con ellos ya habíamos trabajado previamente un tianguis de intercambio de arte y trabajamos dos años y no hacían nada más como para apoyar las iniciativas que teníamos entonces ahí también me chispe y dije no quiero trabajar más; no he tenido mucha suerte con las instituciones.

➤ **¿Qué opinas de la situación del arte en Puebla con respecto a las políticas artísticas y el reconocimiento de los artistas?**

57:07- Sabes, ya tiene un rato que no estoy tan sumergida porque me he llevado puras decepciones entonces llega un punto en el que pues uno se harta; o sea, yo desde el 2009/2010 he estado como haciendo cosas, he participado en un montón de exposiciones, colectivas y he tenido un par de exposiciones individuales, con instituciones y autogestivas, pero creo que desde 2012 he trabajado de manera autogestiva porque las instituciones no me dan lo que quiero y, aunque si de repente he hecho alianzas, pues casi siempre pasa esto como te digo con el museo que terminan no cumpliendo lo que prometen; por ejemplo, con el Instituto Municipal de Arte y Cultura tuvimos una exposición bien grande de fanzines así como que logramos juntar como trescientos cincuenta proyectos de artistas latinoamericanos de fanzine y estos canales no quisieron darnos ni los clavos para colgar las cosas, entonces era como estamos haciendo el trabajo que ellos justifican, pero que a nosotros no nos generan ningún beneficio, y después hicimos ahí un par de cosas en contra del IMAC porque habían establecido el Programa de Artistas Urbanos en donde te tenías que registrar y la verdad que sí, nos unimos varios colectivos, varios artistas para hacer cosas y ahí estuvimos también haciendo un par de protestas en el zócalo y cosas así, y creo que mucho de la postura que tengo ante estas situaciones pues me ha cerrado las puertas con las instituciones. Y la verdad pues ahorita no sé cómo este la situación en estos últimos tres años, me he despegado

mucho; si he trabajado en algunos programas, algunos talleres, pero sobre todo talleres, ya no como artista, y a las exposiciones... en 2018 tuve una exposición individual, esto fue en San Pedro Cholula, [...] fue para una fundación, Fundación Miscelánea, y fue también un fiasco, finalmente me costó mucho trabajo que me devolvieran las piezas, me las devolvieron en super mal estado, entonces pues de repente hay cosas que digo bueno vamos a ver, a entrar a otros públicos que no son mis públicos habituales, pero siempre sucede algo que me termino decepcionando, creo que eso es mucho de las instituciones en general [...].

➤ **¿Qué me podés decir del Programa de Artistas Urbanos, ya que leí en varios diarios que primero fue regular a los artistas y después al espacio público?**

1:01:26- Si, la onda del espacio público en Puebla ha sido una batalla desde muchos años porque cuando yo empecé a hacer mi tesis sobre arte urbano ahí también había una regulación muy fuerte del espacio, en ese entonces yo fui voluntaria de Greenpeace y solíamos poner una mesa de información en el zócalo y llegaban los policías a decirnos que no podíamos hacerlo más porque teníamos que sacar un permiso y ese permiso costaba en ese entonces como quinientos pesos y ellos asignaban que espacio tenías que utilizar, o sea, no podía ser el zócalo. Siempre hemos tenido un problema con el espacio público en Puebla; después ahí esta chica Itzel Martínez, que tiene un bar que se llama Karuzo y que siempre ha sido una activista en la lucha por los espacios públicos, ella tiene un colectivo que se llama Ada y que siempre han tenido espacio autogestivos, se mueve mucho desde la autogestión, ella convocó esa vez en ese año que era como 2009/2010 a un festival que se llamaba *No te calles usa la calle* y se hizo una toma del zócalo, se puso un escenario hubo bandas, hubo puntos donde la gente fue a poner su información y estas cosas; y también fue quien convocó lo del Programa de Artistas Urbanos. Después cuando fue lo de Ricardo Cadena que te comentaba lo del fanzine, nosotros hicimos la presentación en la calle, fue ahí en el zócalo, ahí decidimos como presentar y llevamos un megáfono y empezamos a decir esto que la policía había asesinado al chico y que no estábamos de acuerdo con que, por ser artista, por ser joven, por ser grafitero, tuvieran ese derecho de usar la violencia de esa forma y de cualquier forma; y esa vez también llegó la policía, llegó el gerente, hubo ahí una persona extraña con traje diciendo les ofrezco otro espacio, pues nosotros no cedimos, nos quedamos todo el tiempo que fue necesario; y con esta Itzel hicimos una intervención, eso me encantó, fue en el proyecto de Cien Ojos, ella propuso junto con su colectivo una intervención en, viste que en el centro hay una miniatura del centro, una maqueta, en ese entonces estaba de gobernador Mario Marín y estaba de presidente municipal Blanca Alcalá, y estuvo muy chido porque su intervención se llamó *La otra Puebla*, incluso hay una primera plana de fotografía en La Jornada, y armaron un montón de casitas de cartón y las pusieron alrededor de la maqueta y después habían salido unas fotografías en donde estos dos, el gobernador y la presidenta, habían entregado armas a la policía y las pusieron ahí en el zócalo, en la maqueta, llenaron con autos de juguetes la maqueta, pusieron como sangre, y entonces esa vez fue domingo y el centro estaba lleno de gente y pusieron un mapa gigante y la gente iba y marcaba donde vivía y todos eran la otra Puebla, y estuvo muy chido, nos dijeron que necesitábamos un permiso, pero yo sabía que no nos iban a dar el permiso, entonces yo le dije si lo tengo, pero después le dije no lo tengo, pero yo me hago responsable; y llegó la policía y ahí si intentaron decirnos cosas para que nos diera miedo y nos quitáramos, pero fue muy chido porque toda la gente empezó a decir que no querían, que estaba muy padre la actividad del mapa y poder marcar donde vivían [...], y nosotros dijimos pues quítenla, si la quieren quitar quítenla ustedes a ver si de veras, nos e atrevieron y ahí se quedó toda la tarde expuesta. Entonces Itzel es una persona importante en la lucha del espacio público y como una de las personas que más me ha inspirado mucho a seguir por este camino. Y ya después vino lo del Programa de Artistas Urbanos que empezaron a decir que te tenías que registrar para poder tocar en las calles, para poder hacer espectáculos escénicos, Itzel hizo por mucho tiempo trabajos escénicos en la calle y su trabajo va mucho por el teatro callejero y teatro de violencias, entonces pues no, claro que hubo un grupo de artistas que dijeron no lo vamos a hacer y ahí se hizo una

toma del zócalo, que nos terminaron quitando la luz para que no pudiéramos hacer el concierto, pero se resolvió, llegó alguien con una batería de auto.

➤ **¿Qué opinas de la realización de los murales como una forma de reivindicación de los barrios?**

1:09:23- Pues fíjate que cuando yo estaba haciendo mi tesis una de mis ideas era que estaba muy padre hacer arte urbano para el mejoramiento visual y fortalecimiento de la identidad, como que si tu trabajabas en comunidad con la gente pues podías tener, ahí también guiándome de cosas que habían hecho como el Grupo Suma y otros colectivos en los '70 que habían estado trabajando en calle, y Tepito Arte Acá, trabajaban mucho con la calle, con los barrios y que sacaban piezas que tenían que ver con el barrio, que fortalecía la identidad del barrio, pues también había un mejoramiento visual y eso te llevaba a otra situación de hacer el espacio más agradable donde vivas, pero jamás me imagine que iba a suceder como todo lo que ha sucedido en los últimos diez años con el arte urbano y los proyectos que tienen que ver con el barrio, la comunidad, siento que podría ser muy positivo, pero creo que ha sido más negativo que positivo para ciertos lugares; por ejemplo, lo que está sucediendo en el barrio de La Luz, barrio del Alto con el colectivo La Rueda, donde ha estado trabajando Cristian Zacek también, pues no sé, siento que dicen que están trabajando a favor de la comunidad, pero en realidad están ayudando a ciertas instituciones, a ciertas empresas a clavarse en esos barrios, se hablaba de este proyecto de los barrios Smart que son como los barrios viejos de Puebla, los barrios bravos, primeros barrios, los más históricos, y están sacando la gente de ahí porque están gentrificando y eso se me hace algo muy feo, como que ahora el arte urbano está trabajando a favor de esa gentrificación, son líneas muy delgadas. [...] Yo la verdad nunca conocí bien a los organizadores del proyecto, iba a ver los murales porque si me interesaba ver quien pintaba y así, pero también hay una desigualdad en como contratan a los artistas, había gente a la que pagaban muchísimo dinero y había gente a la que no le pagaban nada, que ni la comida le daban; pues entonces decías que pasó ahí, una de mis amigas tuvo oportunidad de participar, hizo un mural muy bonito, ella es alfarera y lo hizo con piezas de barro ahí en el barrio de La Luz y le pagaron creo dos mil pesos por hacer el mural cuando había personas que estaban recibiendo veinticinco mil pesos, había personas que recibían diecisiete mil pesos; muchos intereses ahí de por medio, entonces pues sí, como que desde mi postura mejor no acercarme a ese tipo de proyectos.

➤ **¿Cuándo trabajaste en el proyecto *Mayúscula* te pagaron por tu trabajo?**

1:13:54- Pues no hubo un pago, fue un dinero simbólico porque realmente era simbólico, creo que nos ofrecieron tres mil pesos esa vez, tres mil o cuatro mil pesos, y pues finalmente ahora he visto muchos grupos que están en contra del colectivo porque también he visto que están bajando unos recursos super gigantes y no puede ser posible que sigan ofreciendo tres mil pesos a los artistas cuando ellos tienen un presupuesto mucho más amplio, pues hay mucha desigualdad ahí, en la repartición del recurso.

➤ **¿Cómo consideras que la gente ve tus obras, has recibido opiniones?**

1:14:58- Nadie se acercó porque era de noche (risas). Si pues hubo gente que si me pregunto a tu pintaste ahí y que reconocía ciertas cosas que hago, ciertos elementos o como la frase que también la coloco en otros lados; pero, por ejemplo, tengo una amiga que es periodista cultural, fotógrafa cultural, y que ha estado ahí toda mi carrera, este 2021 cumplimos las dos diez años de ser, ella fotógrafa cultural y yo de estar en los fanzines, entonces le decía vamos a hacer cosas, y por ejemplo ella me dijo que no le gusto ese mural, está muy feo, y yo decía si ya sé, pero así fueron las condiciones. Pero en general creo que cuando pinto siempre hay gente que se acerca y me dice que está chido, y también me ha pasado lo contrario y digo está bien, la gente siempre tiene sus opiniones y está bien, no le podemos agradar a todos y así es la calle también, a veces te pintan encima, te arrancan y es válido, es la calle.

➤ **¿Algo más que quieras agregar desde tu experiencia?**

1:17:33- Más bien me ha sorprendido mucho tu entrevista; al principio cuando me escribió Pepe que vi que iba a ser sobre *Mayúscula* dije porque esta investigado sobre *Mayúscula*, y después vi la línea de preguntas y dije bueno quien sabe, esta interesante, pero ahora ya que platicamos y pudimos hablar me has hecho recordar muchas cosas que para mí son muy interesantes, muy importantes, y que siento que en general a la gente no le interesa, y que siento que en general a la gente que se dedica al arte urbano tampoco le interesa, como que mucha gente está en otra sintonía, no todas, pero algunas que me han tocado conocer, y pues se me ha hecho muy interesante como las preguntas que me has planteado. [...] Me recordé que previo a que pintáramos los murales platicamos con un historiador que se llama Fabián Valdivia y él fue el que nos dijo todo lo que tenía que ver con la historia de los espacios, lo cual se me hizo muy interesante, porque eso es algo que si me gusta a la hora de pintar, cómo saber que pasó ahí, quienes viven ahí, cual es la historia detrás del sitio porque también a veces llegamos intervenimos no más por intervenir, que también está bien; pero creo que cuando estás trabajando una cuestión mural con la comunidad si hay que tomar en cuenta a la comunidad, bueno acá el centro histórico no es como que ibas a hablar con la comunidad, pero si estaba interesante poder hablar, tener esos elementos al menos presentes, qué había pasado ahí, porqué esos lugares; y además Fabián es una persona que sabe mucho de todo, entonces era super interesante escucharlo.

Para ver más de sus trabajos visitar sus redes sociales Facebook: Gavriela González e Instagram @nochefiera

**ALVA, Artista, Diseñador Gráfico del Colectivo Tomate, 29 años.
Alejandro Varela - 9 de marzo del 2021**

➤ **Presentación, ¿De dónde sos? ¿A qué edad comenzaste a pintar? ¿Qué te impulsó a hacerlo? ¿Viene de familia?**

0:37- Mi nombre es Alejandro Varela, mi nombre artístico es ALVA, que es la abstracción de las primeras dos letras de mi nombre, y empecé a pintar por el 2010, hace como once años, fue un acercamiento entre amigos que queríamos aprender a pintar, que queríamos aprender a tomar el aerosol y empezamos a hacer algunos experimentos en fábricas abandonadas y en paredes que estaban abandonadas también y posterior a eso fue que comencé a colaborar con el Colectivo Tomate, igual allá por el 2010 [...] y pues a raíz de eso seguí en el ámbito de la ilustración combinado con el mural; pero si más fuerte la ilustración digital combinada ya con algunas participaciones en mural. No tengo, así como un lazo familiar con el arte, al menos no en la pintura, mi mama es estilista y mi papa es costurero, confecciona ropa; entonces, tan directamente no tengo relación con el arte en cuanto a mi familia.

➤ **¿Estudiaste algo en específico?**

2:24- Si, estudié diseño gráfico, igual, entre en el 2010 y salí en el 2015, fueron cinco años de la carrera de diseño gráfico aquí en la BUAP.

➤ **¿Qué artistas influyeron en tu lenguaje artístico? ¿Cómo se refleja eso en tus obras?**

2:55- Fíjate que, si es algo que me he cuestionado como bastante tiempo atrás, pero no tengo a alguien así en mente que haya influido concretamente, yo recordaba como mucho las ilustraciones de los libros de texto gratuito que daban en las escuelas, eso me inspiró mucho, los libros ilustrados para niños, creo que también es una de mis grandes inspiraciones. Si tuviera que decir algún muralista pues yo creo que sería Saner, es una inspiración para mí un tanto grande; y en cuestión de diseño pues sería Alejandro Magallanes, serían las dos personas que han influenciado

en mi trabajo. Ninguna de las inspiraciones se ve reflejadas en la obra que se realizó para el Colectivo.

➤ **¿Por qué elegiste el muralismo, es decir, intervenir el espacio público? ¿o también te dedicas a otras manifestaciones artísticas?**

4:22 – Mira que cuando decidí comenzar la carrera en diseño gráfico fue por un interés en el que comenzaba a hacer stickers y los pegaba en la calle, entonces llegó un punto en donde me cuestioné de porque estaba haciendo eso y la respuesta fue porque me gustaba visibilizarme, me gustaba mostrarme en las calles y que la gente volteara y reconociera mi trabajo, pero pues era un gasto estar imprimiendo las etiquetas, comprar el vinil, también a que te expongas, que te puedan sancionar. Con el tiempo fue evolucionando esto y fue cuando decidí entrar a la carrera de diseño, y no me recuerdo, pero como que los primeros cuatrimestres tuve el acercamiento con el mural basándome en esa primera como idea de exponer mi trabajo en la calle y que la gente lo grabé pero que además ya con un conocimiento académico que comunicara algo, que tuviera un mensaje y que pudiera llegarles a las personas de otra forma y no solamente visualmente.

➤ **¿Cómo fuiste definiendo tus temáticas?**

5:47- Pues fue muy de la mano, bueno yo si tengo que hablar que la metodología del Colectivo Tomate pues la llevamos, pues la llevo yo desde hace diez años pues en todo mi hacer cultural y al menos como gráficamente. Entonces esta metodología habla sobre la construcción de la paz para el entendimiento del conocimiento plural, de las muchas voces y de las muchas pases, entonces en este conocimiento pues nada de violencia, nada de armas, nada de sangre, todo conforme a la construcción y no a la deconstrucción, y esa ha sido como una de mis normas de trabajo: crear para algo positivo, que impacte de manera positiva y que deje un mensaje de esperanza y de aliento a las personas, que no sea... o sea respecto mucho el trabajo que es combativo y que evidencia ciertos problemas sociales o ciertos problemas estructurales. Pero en mi caso si mi trabajo va más enfocado hacia la construcción de nuevas realidades, de la amplitud de las nuevas realidades también que son muy importantes ir manejando y a través de la gráfica creo que, y del mural, me parece muy importante realizar esta labor.

➤ **A grandes rasgos, ¿Cuántas obras has realizado?**

7:30- Te digo que afortunadamente a raíz del mural yo tuve una participación como ilustrador en medios digitales, entonces mi chamba es más en medios digitales, en murales he de tener unos veinte o treinta murales.

➤ **¿Qué significó para vos trabajar en el Colectivo Tomate?**

8:01- Pues actualmente sigo trabajando, soy el diseñador del Colectivo Tomate, entonces desarrollamos toda la imagen de cada Ciudad Mural, que es el proyecto estrella del Colectivo Tomate, y pues sí como ha generado cierto chip en mi mente de, esto que te decía de ser propositivos, de ser positivos en la mayoría de lo que se puede con nuestro trabajo, de investigar y conocer diferentes realidades y de quitarme el juicio de entre lo bueno y lo malo, de juzgar que algo está bien o algo está mal, me dio esa oportunidad de definir claramente que solamente hay diferentes realidades y no buenas realidades y malas realidades, y eso me ayudo bastante a trabajar con la investigación que se hace en todos los proyectos que generamos con Colectivo [...]. Entonces creo que si ha sido importante la labora que he realizado estos diez años con el Colectivo.

➤ **Y, ¿Qué me podrías contar específicamente sobre el proyecto Mayúscula?**

9:40- Pues mira, Mayúscula lo generamos con la intención de aprovechar los espacios en gris de la ciudad. Había una clausula ahí en el estatus de patrimonio histórico de la ciudad de que no puedes pintar fachadas, pero nada te dice de los laterales, entonces ahí encontramos un hueco en esa norma y ahí fue cuando dijimos pues hay que realizar algo conforme a lo que podamos generar

y que sea para contar historias sobre la ciudad de Puebla que muchas veces quedan como contadas pues en voces y hacer un registro gráfico a través de estos murales pues fue algo muy padre que pudimos realizar.

➤ **¿Has participado de otros movimientos artísticos, más allá de Colectivo Tomate?**

11:03- Bueno, yo trabajo para la universidad también y ahí realizo todas las campañas de la Universidad, todas las campañas de difusión, principalmente las culturales y las que tengan que ver con impacto social; pero en general ha sido esos dos trabajos, he estado colaborando laboralmente pues desde hace ya bastantes años.

➤ **Retomando la cuestión de la cláusula de protección de las fachadas, ¿eso justificaría la ubicación de algunos de los murales que están a ciertas alturas y poco visibles?**

12:02- Un poquito sí, pero más porque eran fachadas, digo, los laterales de las casas, creo que buscamos y se nos complicó como un poquito buscarlos y al final encontramos, no me acuerdo si nueve o diez murales que también era cuestión de hablar con los dueños y eso que permitieran pintar, tenían miedo de que estuvieran infringiendo con la ley, pero les explicábamos esto que la ley decía que la fachada, nada nos decía de los laterales, entonces ya con eso algunos aceptaron y ya con eso fueron estos lugares donde pintamos.

➤ **A las personas que les daban permiso de pintar en sus paredes, ¿les comentaban que iba a tratar el mural?**

13:06- Sí, siempre ha sido un trabajo como de boceto, siempre se presenta el boceto, siempre se dialoga, aunque en su mayoría los artistas hacemos prácticamente lo que nosotros mejor creemos que para resolver ese problema gráfico, se comparte de buena manera, en este caso, con los dueños de los edificios, hasta que se tuviera la autorización de ellos es cuando se procedió a pintar.

➤ **Según la descripción del proyecto Mayúscula se valieron de los testimonios y de las historias de la propia gente del barrio para construir las ideas de los murales, ¿A quiénes consultaron?**

14:08- Tuvimos una sesión con el historiador en ese entonces de la ciudad de Puebla Fabián Valdivia, tuvimos esta sesión pues de historia prácticamente y fuimos como por puntos, en el Barrio de La Luz, ahí en Los Sapos, otras historias como la del río San Francisco, la fundación de los ángeles; o sea, como que fuimos con Fabián específicamente del tema que nosotros teníamos, en mi caso fue el de Los Sapos, si me dio información aunque también tuvimos que andar buscando aparte incluso con los locatarios del tianguis de los sapos, desde cuando se ponían, cuando comenzó todo, que hubo ahí antes. Conforme a la información vas diseñando un boceto y eso fue lo que se hizo, primero con Fabián, luego información por nuestra cuenta y luego sondeos de lo que pudiéramos recolectar. En mi caso fue fácil porque había locatarios ahí del barrio de Los Sapos, en algunos otros casos si fue un poquito más complicado porque no había nadie. A mí me contaron una historia que fue la que guio el boceto que ahí era una zona a las orillas del río San Francisco, entonces en ese lugar se asentaba toda el agua del río y eso propicio a la aparición de sapos y de ranas en toda esa zona. Con el tiempo cuando se entubó el río pues toda esa parte comienza a quedarse de los sapos y las ranas y ya posteriormente se empieza a crear el mercado de venta de antigüedades con una señora que se llamaba Nava, se apellidaba Nava, Teresa Nava, ella fue la primera persona que comenzó con el proyecto de antigüedades ahí en el barrio de los sapos y lo que hacía ella era vender miniaturas. Entonces de ahí como que mezclé tanto lo de los sapos, este personaje que fue la primera persona en crear este mercado de antigüedades, y como al ser miniaturas lo que ella hacía, pues quise hacer como esa referencia entre algo gigante como era el ángel y los sapos que quedaron muy chiquitos; entonces como que quise buscar ese juego [...].

➤ **¿El barrio lo elegiste vos o los lugares y las temáticas fueron asignadas?**

18:18- Fueron asignadas y personalmente como yo estaba dentro de la organización de este proyecto yo estaba documentando también y elegí el más pequeño de todos murales justamente por eso, para poderme dar tiempo entre pintar el mural y documentar y diseñar todo lo que tenía que ver con el proyecto.

➤ **¿Trabajas con alguna técnica en particular?**

19:10- todo lo que yo trabajo se basa en bocetos, cuando es con clientes o proyectos así sociales pues se hace el boceto lo más cercano posible a la realidad, nunca va a ser completamente fiel, pero si se tiene que llegar a un acercamiento muy real a lo que va a pintarse. Obviamente cuando se pinta hay cosas que cambian, pero en este caso la mayoría de mis proyectos pues si trabajo con boceto, es una herramienta que sirve para no trabajar en balde. Tarde como cuatro días en realizar el mural para el proyecto.

➤ **¿Hay algo más que caracterice a tu proceso creativo?**

20:10- Al ser diseñador si busco generar conocimiento a través de mi trabajo mural y en general con la ilustración, si busco que cuente una historia, todo lo que hago que cuente una historia, y que pueda ser como implícita o como medio escondida, pero sí que cuente una historia es lo que más me gusta de mi trabajo.

➤ **¿Has realizado encargos o trabajos de manera independiente?**

21:19- Ambos, regularmente si es por encargo, afortunadamente las marcas me buscan al estar relacionado con el diseño, pues hay marcas que me buscan y ya van como concretamente conmigo, o sea como contratar los servicios de diseño, pues también incluido el mural, aunque realmente si termino disfrutando más pintar algo mío, yo salgo pinto una barda y pinto lo que yo quiero es lo que más disfruto.

➤ **¿Has obtenido becas, estímulos o apoyos?**

22:23- He aplicado a algunas becas, la última que aplique fue para el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, una serie de estímulos que otorgaron a la innovación y creación, y pues sí la verdad el trabajo de oficina me brinda la oportunidad por lo menos los fines de semana salir a pintar o cuando yo quiera salir a pintar algún mural libre, también pues con recursos de lo mismo, entonces yo si lo veo mucho como un pasatiempo.

➤ **¿Alguna vez fuiste censurado o te dañaron algún mural? ¿Algún inconveniente con el municipio o los vecinos?**

23:18- No, ninguna de las dos. Afortunadamente no, ahorita me estaba acordando que afortunadamente también he colaborado con el IMAC, hubo el año pasado... el año antepasado, trabaje mucho haciendo murales con ellos, entonces en cierta manera pues si me he sentido acobijado por muchas de las organizaciones. El trabajo con el IMAC fue sobre círculos de lectura, ferias de libro, todo lo relacionado con cultura [...].

➤ **¿Tu participación va más allá de tu aporte artístico o también es con trabajo de gestión?**

24:46- Casi no, al principio con Colectivo Tomate sí, pero ya actualmente no, solo me dedico a diseñar o a pintar.

➤ **¿Cómo consideras que la gente ve tus murales?**

25:15- Fíjate que hace unos años mientras pintaba un mural en loma bella se acercó una señora, yo estaba con una escalerita pequeña con mis audífonos, bueno con uno por lo que escuche cuando vino la señora, me tomo, así como de la espalda y me dijo: “oye este... ¿te puedo hacer una

oración?” [...] y dije que raro, que me bajo y le digo está bien y pues ya la señora empezó a rezar y a pedir como a dios de que me bendijera, que bendijera las manos que me habían dado para crear, que me alejara del mal como a ella que un día quiso matar que la detuvo, que un día que se quiso suicidar que también le detuvo la mano; pues para ese entonces yo estaba como medio preocupado porque estaba en una de las zonas más peligrosas de la ciudad, pero a la vez como que quería abrazarla porque empezó a llorar mucho y no se calmaba. Y entre el miedo de que, si la abrazaba o no, pues dije que pasa de que si la abrazo y esta armada, no sé, cualquier cosa, y dije aquí voy a estar al frente y solo voy a dejar que se calme y ya, y así fue, empezó a sollozar hasta que se calmó. Entonces ahí descubrí el poder que tiene el arte, que genera un espacio para la sensibilización de las personas, que a lo mejor y no sé certeramente si los colores o las formas que utilizo, pero si el acto de hacerte presente en el espacio público realizando arte, eso sensibiliza a las personas, eso de alguna forma hace que las personas se abran, porque así como ella pues es un caso, pero han habido muchísimos casos iguales que me han pasado, este fue el caso más impactante para mí porque fue cuando descubrí el poder del arte en el espacio público que es muy diferente que en una galería, en una galería tú lo vas buscando, pero al ser tan transgresor en el espacio público también tienes que hacerlo con respeto porque no sabes la cantidad de personas que vas a impactar emocionalmente, ser respetuoso ante la transgresión que tienes con el poder del arte mural.

➤ **¿Qué opinas del arte en Puebla en general y a nivel nacional?**

28.21- somos muy dichosos del talento que tenemos como mexicanos en general, somos muy multifacéticos, hay una infinidad de estilos y muy diversos, y es padre como observarlos y he tenido la oportunidad también en el colectivo fui la persona que seleccionaba el portafolios de los artistas, también como conocer el avance que se ha tenido desde hace diez años, ha sido sorprendente pues de manera nacional, personas que me dan sus portafolios sin ninguna muestra mural, a lo mejor eran puros sketch, ver esos portafolios y decir creo que tienen bastante talento, podrían hacer algo en el mural, eso fue bastante significativo para mí.

➤ **¿Algo que quieras agregar, no solamente sobre el mural que realizaste sino de tu vida artística en general?**

30.58- Fíjate que, por ejemplo, ese mural te digo que me tarde como cuatro o cinco días de lleno, de las ocho de la mañana a las siete que ya no se ve, y lo que busco siempre como visibilizar al artista, que nos veamos, que no es como que las obras aparecieron esporádicamente, entonces a la hora de pintar siempre está el bullicio conmigo, ya sea la música, como estas cintas de colores que pones como en defensa patrimonial, que se vea que estamos ahí, que se vea la labor que la hace una persona que no es una máquina, y eso creo que también a la hora del proceso sensibiliza a las personas y hacen que desinteresadamente cuiden de la obra. Ya sea este proyecto que no tenía como tal, que no es una casa de nadie, es un edificio de negocios, pero, por ejemplo, la sensibilización que tuve, está pintado al lado de un hospital entonces la sensibilización que tuve con los guardias de involucrarlos, el pensar que el arte que dejas, tu una vez al mes o dos veces al mes puedes pasar por ahí, pero hay personas que conviven del diario con esas obras y el hecho de sensibilizar a estas personas que ven a diario tu obra es parte importante para el cuidado de la misma y apropiación, no puedes pintar solo lo que tú crees, es una responsabilidad muy grande la que tenemos como creadores gráficos en la calle, es una responsabilidad grande que afortunadamente con el paso de los años he aprendido a definir un discurso y ese discurso es de respeto ante las personas que habitan los lugares donde pintamos.

➤ **¿Los murales del proyecto *Mayúscula* tienen algún tipo de protección patrimonial?**

33:50- Evidentemente es lo que es, el mundo, la vida, no hay necesidad al menos de nuestra parte de conservar nada. Hace muchos años tuve la experiencia de pintar una pared de pizarrón y salir a pintar con tizas para desapropiarme de esa idea de lo que hago tiene que ser eterno, pues la verdad que no, lo que hago se lo puede llevar el viento incluso el agua y no hay ningún problema

con ello si al final una persona lo vio, y una persona se conmovió o le abrió la perspectiva a algo más pues con eso estamos contentos; con que impactes a una sola persona no pasa nada con conservarlo eternamente. Ahorita me acorde de algo que me pasaba mucho, cuando hago los proyectos siempre te encuentras con niños, la pintura es un imán para los niños, y yo le preguntaba a uno de los niños: “oye ¿y qué quieres ser de grande?”, me acuerdo que era en la Ciudad de México, y uno de los niños me dijo: “pues yo quiero estar en la porra del América” y me sorprendí, órale porque quieres estar en la porra del América, pero como te decía al principio, tu no le puedes decir que está mal o eso es de bajo nivel, pues simplemente lo escuche y me quede analizando porque quiere estar en la porra del América y pues volteando todo a su alrededor: sus tíos, su abuelo, sus papás, sus hermanos, llegaba el domingo y era de salir todos en bola al estadio del América, al estadio Azteca, bueno por eso quiere estar en la porra del América, porque es lo que conoce, no hay otra, es eso o nada. Y conforme pasa el proyecto y termina el proyecto pues les vuelvo a preguntar qué quieres ser de grande y recuerdo que ese niño me dijo que quería ser fotógrafo porque veían como llegaban los fotógrafos y sacaban las imágenes y así, no, no, yo quiero ser camarógrafo porque también veían que llegaban los medios y nos entrevistaban y veían como esa parte, pues yo creo que fue resonando en el niño y al final me dijo: “no, ya sé que quiero ser de grande, yo quiero ser pintor”. Pues ya, te quedas con eso, pues al final si a un niño le puedes cambiar esa perspectiva o no cambiarse, aumentar o ampliar, pues ya, no hay más, o sea es eso, por eso lo hago.

➤ **Gracias por tu predisposición y tu tiempo para poder participar de la entrevista...**

38:26- Muchas gracias a ti por abrir también como la oportunidad de estudiar esto, de conocer más, es lindo tener el registro, siempre pienso en unos años lo que queda y lo que quedan son las memorias, porque como te digo un mural puede ser borrado, un mural puede ser censurado, y al final creo esto es muy importante; hace tiempo veía entrevistas de Cortázar, que pues sus obras las tenemos aquí pero realmente como pensaba, pues si, como se expresaba y en lo que creía y sus miedos y sus gustos, es muy importante para poder entender como la obra posteriormente, es otra forma de entender la obra de los autores y es muy importante que te des el tiempo de hacer esto y te lo agradezco.

**Para ver más de sus trabajos visitar sus redes sociales Facebook: AL VA e
Instagram: @AL VA**

**GO OS, Artista y Vocero de Movimiento Arte y Dignidad.
Víctor Morales - 28 de octubre del 2021**

➤ **Te contacté porque vi que surgió el Movimiento Arte y Dignidad en contra del trato que reciben los artistas, más específicamente en esta nueva modalidad de utilizar la elaboración de murales para la reivindicación de los barrios, ¿Qué me podrías decir al respecto?**

00:40- Pues sí, en realidad si va, o sea, yo creo que, si hay un cambio en realidad, pero debe de ser integral, que en realidad conlleve un verdadero trabajo comunitario, si puedes incidir dentro de una comunidad y generar cambios, pero debe ser un trabajo integral que en realidad implica otros aspectos y que si te lo venden así; por ejemplo, Colectivo Tomate te vende todo eso, pero cuando vamos a la práctica no es verdad nada de lo que dicen, primero no es un trabajo comunitario, en segunda es demasiada la cantidad de recursos que se llevan de los estados de cultura y dejan a los artistas sin presupuesto, cuando ellos se llevan toda la mayoría del presupuesto que tiene el estado, entonces si te fijas en lo que aplican [...], es demasiado raro que de repente en todos los estados les dan el proyecto y en todos los estados gastan millones de pesos en ese proyecto cuando ese proyecto se ha presentado, te lo pudo apostar, en casi la mayoría de los estados, porque conozco gente de casi todos los estados que ha presentado proyectos similares

con un verdadero trabajo comunitario y que no les dan ni siquiera la tercera parte o quinta parte del recurso que se les da ellos; o sea, como se explica que todo ese dinero este yendo hacia sus arcas, inclusive con el gobierno federal también están desviándolo por ahí. Yo creo que si nos metimos a un tema ya más adelante y ahí se vuelve más delicado; pero en cuanto a la experiencia pues yo te digo que estuve en varios *Ciudad Mural* con ellos trabajando antes de darme cuenta de todo, en realidad como se planteó el proyecto, juntas a los artistas, trabajamos juntos, se crea una comunidad, conoces compañeros, aprendes nuevas técnicas, o sea, en realidad eso si funciona porque nosotros mismos lo hacemos funcionar en la colectividad, pero el verdadero sentido comunitario en primera se pierde, en segunda no hay un buen trato ni condiciones laborales para los artistas, cuando así se lo venden al gobierno del estado, por eso lo venden en millones porque se suponen que van a tener buen trato para el artista; meten a todos, cuarenta personas, no sé, de toda la República en una sola casa, incongruencias de ese tipo; ya es demasiado el robo cuando pides los presupuestos de cuánto costó el proyecto, es demasiado, no hay una balanza donde puedas equilibrarlo. Cuando nosotros nos damos cuenta de esto, entre varios artistas decidimos como externarlo, exponerlo, bueno nada más creamos la página del Sindicato Mexicano de Artistas Urbanos donde hemos aglutinado a gente de toda la República para exponer precisamente este tipo de temas, no nada más de este colectivo, sino de varios que funciona así, solo que le dimos al de Tomate porque es el más importante en cuanto a pintura y que se le está dando la mayoría del recurso; o sea, tú ya no puedes crear un proyecto independiente porque el Colectivo Tomate tiene la autoría del proyecto que tu vayas a meter, entonces, si aunque tú quieras trabajar independientemente y demostrar que si se pueden hacer proyectos comunitarios, trabajar en comunidad con las personas del lugar, de todos modos no porque ya hay un monopolio de ese proyecto, entonces, inclusive, te metes a temas legales porque se supone que ellos crearon ese concepto cuando eso lo creamos los propios artistas desde años atrás, pero ahora ellos ya se lo monopolizaron y ahora ya hasta te demandan si tu creas un proyecto similar; entonces han llegado demasiado lejos por eso creíamos necesario alzar la voz. Cuando creamos el sindicato pues había mucha dispersión, pues en toda la República, no todos estamos juntos en una sede [...]; cuando nos enteramos que el año pasado que venía *Ciudad Mural* a San Luis Potosí y fuimos a pedir en transparencia cuanto se iba a gastar en el proyecto, nos dimos cuenta que eran casi dos millones, algo que nunca ha querido, ni siquiera medio millón, en un proyecto de aquí, ni doscientos mil pesos; entonces como a ellos les daban cuatro millones nada más así porque sí. Afortunadamente en la ciudad se estaba haciendo una carta de la ciudad por los derechos de la cultura y dentro de esa carta se especifica que los proyectos deben de ser concursables, no de adjudicación directa, entonces ellos se pasaron todo eso por alto y lo hicieron; afortunadamente como se está llevando al mismo tiempo, nosotros, bueno los artistas de San Luis, hablamos y ya teníamos experiencias de algunos que ya habían participado con ellos y se habían dado cuenta como trabajan, pues ninguno estuvo de acuerdo que se hiciera eso porque a nosotros siempre se nos niegan los recursos, nunca hay presupuesto, nunca hay un apoyo porque nunca hay presupuesto y a ellos les sueltan cuatro millones porque sí, o sea, no era justo, entonces nosotros nos escudamos en su propia carta, sacamos varios incisos que contravenían lo que estaban haciendo y justo cuando ellos hicieron su mural e inauguración, porque hacen un mural de inauguración en cada ciudad para empezar a hacer ruido en la colonia, de que ya van a empezar a trabajar y eso, siempre hacen eso un mes antes de comenzar el proyecto; y cuando ellos estaban haciendo su mural yo fui con otros a intervenir justo a un costado de ellos, hicimos este tomate ladrón que dio vueltas, no sé si lo hayas visto, bueno ese yo lo pinté porque ya era demasiada burla, se tenía que dar cuenta la ciudad y yo no había podido porque no se había dado en mi sede, entonces estaban en casa y dije tengo que hacer algo y aparte todos los demás artistas de la ciudad me apoyaron entonces fue cuando formamos el Movimiento Arte y Dignidad, el movimiento fue así, bien orgánico, [...] nosotros nomás pusimos la información ahí y solita se hizo viral; o sea, era una realidad que nadie había expuesto porque la gran mayoría de los artistas también tratan de cuidarse mucho, pero también es necesario, más en el arte, no los entiendo por esa parte, pero si también entiendo que tratan de cuidar su imagen sino ya no los contratan en proyectos [...], cada quien vela por sus

intereses, yo no los juzgo, o sea, están en lo correcto, tienen que buscar la forma de trabajar; pero también considero que no es justo que este tipo de personas sigan haciendo esto justo por el silencio de todos, nunca vamos a acabar con esto si nosotros mismos no dejamos que lo hagan, si los artistas no participaran no tendrían con que hacer su negocio; como te la venden, dicen que tienes exposición y como ya han ido artistas de renombre. Pues en un principio nadie sabía cómo estaban las cosas hasta que empezamos a excavar y exponer todo porque en realidad Colectivo Tomate es un corporativo cultural, abarca desde lo que es la pintura, pero también se mete a varias áreas distintas, y donde hay presupuesto ahí están ellos, eso es lo que más queremos combatir, o sea, se están volviendo la coca cola de la cultura. Este presupuesto de cultura que salió este año, la mitad se fue para el parque de Chapultepec y Orozco y la otra mitad para Colectivo Tomate, y ya, se lo acabaron y eliminaron varios programas como Semillero Creativo, varios programas comunitarios, inclusive crearon una dirección que se llamaba Cultura Comunitaria que se supone iba a llevar agentes culturales a varias comunidades y municipios y a la fecha no ha aparecido, ¿Dónde quedó ese recurso?, hay muchas cosas que exponer y creo que es necesario tomar cartas en el asunto, no se están llevando a cabo bien las cosas y alguien lo tiene que decir. Simplemente como Movimiento Arte y Dignidad nos tocó en San Luis Potosí y que nosotros estábamos aquí y que con el tiempo ya hemos creado una unión entre los artistas locales, al final del día siempre nos encontramos, nos vemos y así, si hay sus diferencias como en todo porque todos chambeamos en el mismo lugar y andamos sobre las mismas chambas y así, pero cuando nos damos cuenta de situaciones así hasta eso se elimina [...]. Y creo que su proyecto cuesta así ya en números concretos ni medio millón de pesos, ¿Y todo lo demás dónde queda? Ya poniéndote pasajes, es más dándole hasta un hotel a los artistas, pero no, ni eso. Yo he participado en proyectos bien hechos donde se gastan menos y es una estructura muy distinta, pero acá el robo es demasiado, es a ojos vistos. Y justo ahora lo van a hacer en Puebla, en Xanenetla de nuevo. [...] El Colectivo Tomate nunca los ves en los proyectos, como *Ciudad Mural*, o sea, va una representante que se supone era Maribel, la presidenta, ya la cambiaron tres veces, pero nosotros tenemos la carta constitutiva del colectivo, son personas que nunca han aparecido ahí. Si está complicado pelear con esos monstruos; inclusive Comex se asustó cuando empezó a ver que los estábamos exponiendo porque ellos saben que están ganando mucho con las deducciones de impuestos, porque supuestamente Comex entraba con un millón y medio pesos al proyecto, solo en pintura, cuando no te llevas ni cincuenta mil pesos y ellos deducían un millón y medio de pesos; o sea, son temas delicados, pero que si se tienen que exponer y creo que ha faltado, entre artistas la mayoría ya se la sabe y ya el que vaya es por su decisión, pero si hace falta que se lleve a otros medios para que le pongan foco porque si es demasiado el desvío que hay y creo no le han puesto atención en esa parte. Puedes, en mismo Transparencia solicitar los recursos que ha habido en todos los estados y es una cantidad. Creo que ese tipo de proyectos se pueden realizar y pueden tener un trasfondo, pero son proyectos que llegas y los trabajas ese día, deben ser más integral, o sea, todo lo que ellos te dicen que hacen, son muy buenos para estructurarlo en papel, venderte un buen video, a eso sí, al artista no le pagan, pero al que hace el video y la documentación ese si llevan uno bueno porque tiene que quedar bonito, a ellos solo les importa quedar bien, el que se vea bonito, la fotografía para presentar, y ni siquiera son los que están trabajando en la comunidad, son otras personas y otro son los que van y presentan este tipo de proyecto con sus amigos de ahí arriba y hacen ese tipo de lazos que al final del día dejan a todos afuera y por eso no hay un verdadero empuje en la cultura mexicana [...]. Ese apoyo que debería de venir o que está porque es un recurso que existe, eso es lo que a mí me molesta, si existe, pero el problema es quien se lo está llevando y es algo que no se ha dicho. Creo que fue un granito de arena así pequeño, pero que si les movió el piso un poco porque ya no lo han realizado en otros estados, tuvieron que regresar a Puebla, después del de San Luis ya no ha habido *Ciudad Mural*, ya casi un año de eso; si hubo una repercusión, pero nada más están dejando que se enfríen las cosas y ahí van de nuevo, y volvieron a Puebla porque ahí están apapachados, siempre han tenido funcionarios de su lado [...]. Yo creo también ahorita ha habido una explosión en los murales que más bien nunca se había visto yo creo, ahora hay una infinidad de artistas que empiezan a salir y con una calidad

técnica también bien impresionante, me quedo bien asombrado porque cada vez veo muro más complicados, más elaborados , ya la gente se está preocupando por darle una estética, por tener más técnica, por darle una composición, ya no es el típico grafiti, o sea, si hay y nunca va a dejar de haber, pero ya en la cuestión de muros yo ya veo una evolución muy distinta [...]. Ellos se están aprovechando de esta hambre creativa [...], ya hay un mercado, antes no había un mercado, yo cuando empecé a pintar nunca pensé vivir de pintar, yo lo hacía por gusto [...], ahora ya puedo decir que sobrevivo de ello.

➤ **¿Estudiaste alguna carrera o como te formaste?**

22:07- Yo soy psicólogo, pero siempre me he ido por los temas sociales, o sea, por ejemplo, acá siempre he sido el que está ahí insistiendo sobre las problemáticas o diciendo en lo que no estoy de acuerdo [...]. Por ejemplo, aquí en mi ciudad estoy como vetado, casi, todo mi trabajo es fuera de mi ciudad o aquí en mi ciudad, pero no con las instancias gubernamentales sino con asociaciones civiles o con particulares; por ejemplo, acaban de juntar a todos mis amigos menos yo en el Museo de Arte Contemporáneo para una exposición, pero yo sé que es porque soy incisivo en esa parte, pero no me importa, a mí me importa más... mira yo he pintado en el primer festival de resistencia y rebeldía en Xochicuautla, cuando estuvimos todos con los cuarenta y tres, los yaquis de Sonora, el LZLN, todas las luchas que estaban en ese momento efervescentes en el gobierno de Peña Nieto; también fui a pintar a Chiapas, a la universidad de la tierra [...], en la normal rural de Ayotzinapa, a mí esos son los lugares donde me importa estar, no en un museo de arte contemporáneo, por eso a mí no me molesta, yo no pienso en esa cuestión de la imagen, si me va a beneficiar o no, porque la verdad no me importa, yo no busco el dinero en esto sino decir lo que pienso [...] y cuando veo que las cosas se hacen mal y no estoy de acuerdo soy incisivo en eso y a lo mejor por eso me he ganado esa censura, pero no importa porque la gente que sabe de esto, sabe lo que estoy haciendo y sabe lo que hemos hecho y hacia dónde va encaminado todo; sé que a lo mejor no voy a lograr nada, pero tampoco voy a ser el que estuvo con la cabeza agachada. Y por eso comencé a pintar, yo ponía frases políticas en la calle, la política apesta y cosas así y ese tipo de cosas me llevó al grafiti, me perdí en el grafiti un tiempo, luego llegó un punto en el que dije bueno yo ni siquiera quería esto, y retomé de nuevo y ya que tenía la técnica ya me regresé a lo que quería hacer siempre y también me motivó a juntar a los compañeros para que también saquen esa parte “punk” de decir en lo que no están de acuerdo; todos los sabíamos, todos los decíamos, pero nadie lo exponía, solo quedaba entre el círculo de amigos [...].

➤ **Has mencionado que existen colectivos o grupos que llevan a cabo el trabajo comunitario, pero por fuera de los marcos institucionales gubernamentales, ¿Me podrías mencionar o hablar de ellos?**

28:54- Yo he ido a varios, pero han sido más como esfuerzos de artistas que se juntan y crean como el proyecto; pero, por ejemplo, en mi ciudad hay una que se llama *Trazos Urbanos*, hay en Aguascalientes también, pero necesitaría investigarlos y te los mando [...], porque, por ejemplo, en el sindicato denunciaron a otra del Estado de México que tenía un modelo muy similar y que inclusive ni siquiera les pagan a los artistas, y habían también unas denuncias sobre *Arca México* porque ellos estaban llevando el proyecto de Ecatepec, que están pintando también toda la ciudad [...], ese también es un proyecto de Ciudad de México y creo que ya lleva cuatro meses, ahí si contrataron artistas para estar pintando, pero también de ahí nos llegaron varias quejas a la página del sindicato y ese es un proyecto que bajo *Arca México*. Déjame checar de los que trabajan de manera independiente y te los mando. [...] Hay varios, pero ese es juntamente el problema que te comenté del gremio artístico en México, no hay como una colectividad aun, sino que son muchos esfuerzos, pero como individuales o lo mejor con gente de su comunidad, pero que los crean entre ellos y pues ya nada más invitan a los artistas a trabajar; pero son como muchos esfuerzos individuales de gestores comunitarios [...]. Por ejemplo, yo acabo de terminar uno aquí en mi ciudad con la gente del mismo sector, las mismas juntas de mejora de la colonia, teníamos una

plaza principal que ya estaba muy descuidada, la rehabilitamos y le hicimos unos murales y trabajamos con la misma gente del sector, hicieron cooperaciones, hicieron colectas, inclusive hicieron hasta una kermés, nos pagaron bien, mucho mejor que Colectivo Tomate, mil veces, nos dieron un muy buen trato y se logró una identificación con la comunidad; porque inclusive le hicieron un rayoncito ahí al mural y rápido se movió toda la comunidad y preguntaron quien fue e hicieron que fuera a limpiar. Se creó una identidad porque a todos les costó; inclusive hicimos trabajo con la misma comunidad, varios de ellos pintaron, algunos repararon el muro porque era un muro muy grande; y es su misma plaza a un costado de su iglesia; a parte las imágenes cuentan la fiesta que se vive ahí alrededor cada año, duran un mes de fiesta ahí; entonces el mural retrata mucho de eso, la gente se quedó muy feliz. Esto te lo menciono como esos pequeños esfuerzos que vas haciendo con la misma comunidad y que creas comunidad en realidad, porque no nada más fue el mural, se dieron talleres, se rehabilitó la plaza pública, hicimos gestión con municipio, se pusieron nuevas jardineras, se pusieron unos barandales, hubo una escultura de un danzante que también se gestionó con el municipio, con el gobierno de aquí, pero con las mismas juntas de mejora, entonces si se hizo mucho cambio alrededor, pero por eso, porque se logró crear una unión entre estas juntas de mejoras que precisamente no estaban muy coordinadas y creamos juntos esta comunión de vamos a olvidarnos de todo eso y vamos a trabajar en común para lograr estos objetivos y se logró. Si se pueden lograr las cosas, pero creando un trabajo así en comunidad, y transparente porque esta excelente que den millones para este tipo de proyectos, podríamos hacer muchísimos y mejor estructurados; el problema es cómo lo llevas a la práctica, o sea, yo estoy de acuerdo con que den recursos para la cultura porque nos hace falta mucho y casi no hay, entonces que se den está bien, pero no todo a ciertos colectivos y que luego de ahí ya desaparezcan, y a parte cómo lo llevas a la práctica porque como ellos ya se acostumbraron ya lo hacen así ya fast food, como comida rápida, uno tras otro, entonces si lo haces así, simplemente, nada más en los tiempos no les da un proyecto con otro para decir que hacen todo el trabajo que hacen: desde que haces el scouting, desde que llegas con la comunidad, identificas líderes, hablas con ellos, juntas a la gente, checas sus necesidades, todo ese tipo de trabajo no es de dos semanas ni de un mes; son proyectos que si deben de funcionar y se pueden realizar, pero deben de llevar todo ese trabajo atrás y no se están haciendo, o sea, si llenas la colonia de murales se ve bonito y sirven muy bien para las fotos y se ve bien bonito en la tele, pero en realidad ¿dónde está el cambio social que estas vendiendo? [...]. Lleva un trabajo de tiempo y es antropológico, debes de ver cómo funciona la comunidad, cuáles son sus gustos, sus maneras de organizarse, todo eso debe estar plasmado dentro de tu proyecto, pero ellos si te lo venden así porque son muy buenos para escribir proyectos, eso sí no se los voy a negar porque en papel todo lo ves bien bonito, pero a la hora de la práctica no existe nada de ese trabajo, y según ellos es el trabajo que venden, al artista no se le paga, se le pagan nomás sus viáticos porque nosotros estamos haciendo todo ese trabajo meses atrás, es pura mentira, nada más lo que venden son los murales porque checa sus videos, sus mismas pruebas son las pruebas fehacientes de lo que digo, no hay ningún trabajo comunitario, todo es mural. [...] Maribel iba nomás un día agarraba su avión, llegaba a la ciudad donde era el evento: hola muchachos buenas tardes, que bonita labor, les trajimos unas chelas, y nos vemos. Siempre era así; justo me di cuenta porque en Pachuca se hizo un proyecto que se hizo viral por un tiempo [...] que pintaron todo un cerro completo de casas...

➤ **Ah sí, es la imagen que está en el inicio de su página principal...**

43:38- No, el que está en su página ese es en Monterrey, el que está en la página de Colectivo Tomate es en la Campana, ahora [...] hay un colectivo de artistas que es muy viejo, Germen, siempre ha sido como de las puntas de lanza porque siempre se andan rifando en esas cuestiones de hacer cosas distintas y ellos fueron los que hicieron *Palmitas* que fue el primer mega mural a nivel mundial inclusive porque le dio vuelta al mundo, hasta artistas de Hollywood lo compartieron; yo recuerdo mucho porque entre varios compañeros dijimos que después íbamos a ver varios proyectos así. Entonces ellos bajan ese, lo hacen con Comex, va el presidente de la República, se toma foto y se hace viral, entonces les funciona; después lo llevan a Monterrey, al

cerro La Campana que está en frente de la colonia Independencia, es como de las zonas más conflictivas de Monterrey [...], entonces Germen comenzó con el proyecto ahí, blanquearon todo el cerro y en lo que estaban con esto, el Colectivo Tomate estaba trabajando en el del frente, primero hicieron *Ciudad Mural* en Monterrey y al siguiente año hicieron otro, empezaron a ver todo lo que se estaba haciendo y fueron y les tumbaron el proyecto a *Germen* y se lo ofrecieron más barato al gobierno de Monterrey y luego contrataron a los mismos artistas que estaban con ellos en Altamira y a ellos les daban diez mil pesos por un mes, a otros veinte mil; y por este cerro cobraron bien, una explotación por todos lados y lo peor es que no actúan bien [...], le tumban el proyecto a gente que en realidad si son verdaderos artistas y que les ha costado años de trabajo para crear un proyecto así para que nada más de la nada lleguen y te lo tumben y luego todavía con explotación, te puedo pasar varios artistas que trabajaron en ese cerro y todos se quejan de la explotación que hubo porque como no era un mural, era pintar a destajo por todo el día, por horas y horas sin descanso, pues en condiciones nada favorables; de este proyecto también es como un punto y aparte porque ahí también bloquearon mucho del boom que se estaba dando aquí en México porque ahora ellos administran todo; yo me di cuenta que proyectos tan grandes como los de Germen que se habían hecho conocer y así lo tumbaron de la nada, dije que nos espera a nosotros que andamos apenas queriendo hacer cosas. Prácticamente ellos monopolizan, como un pulpo agarran todo y si no te apegas a lo que ellos dicen te quedas fuera del sistema [...]. Aquí en San Luis hay una artista que se llama Janín Garcín, ahorita ha tenido mucha exposición, es así como de las tops ahora aquí en mi ciudad, pero bueno a ella le hicieron firmar un contrato de confidencialidad donde si rompía o decía algo de lo que había participado dentro del proyecto se ganaba una demanda por medio millón de pesos y ya venía estipulado en el contrato, ella estaba de que quería exponer todo, pero no lo puede decir porque tiene ese demanda de confidencialidad, y así en varios, yo creo que también la firme cuando firme este contrato último en Monterrey y donde yo me di cuenta de todo.

➤ **¿Vos tenes copia del contrato que firmaste?**

50:28- No, ese nunca, el del artista era el que más cuidaban, ese te lo daba Maribel con tu cheque, Maribel casi que iba solo para eso, te daba el cheque, firmabas de que ya habías recibido, un recibo; firmabas el contrato, ni siquiera lo leías, nada más decía de que tú te comprometías a trabajar en comunidad porque era un proyecto comunitario, que estabas de acuerdo que solo se te pagaran viáticos [...] y al final del día en su contrato no te están diciendo mentiras [...]; y el tema de la confidencialidad lo empezaron a sacar ya hasta que empezamos a hablar varios y ya estaba el tema del sindicato [...]. Ellos están escudándose legalmente y continuamente por eso es lo que te digo ellos son muy buenos para hacer los papeles, o sea, para venderte el proyecto; porque inclusive aquí lo que nos decían en San Luis de que era el único proyecto que tenían la ONU y la UNESCO como autorizado con ese tipo de proyecto aquí en México, o sea, no autorizados, pero los que le daban el aval nada más a ellos como para hacer ese tipo de proyectos aquí en México y en eso se escudaban la gente de cultura de mi ciudad, nos decían: es que a ellos nos lo recomendó, viene de la misma página de la ONU y de la UNESCO [...]. Es una fachada para andar desviando recursos.

➤ **Respecto a los testimonios que recibieron en el sindicato, ¿Todos hacen referencia a los mismos problemas de incumplimiento del contrato?**

55:24- Pues es que te digo que son bien listos, ya todo el contrato lo tienen cubierto, inclusive temas de accidentes también. La primera vez que fui, a *Ciudad Mural* en Xanenetla precisamente, fue el primer mural al que yo asistí, el primero que conocí, ahí si hubo un seguro de vida porque los estaban patrocinando, HDI Seguros creo, y ellos estaban supuestamente aportando una cantidad considerable para el proyecto y el pago de nuestros seguros [...]. Supuestamente ese *Ciudad Mural* costó, porque hay notas periodísticas precisamente de los periódicos de Puebla que dicen que costó cuatro millones de pesos y supuestamente ellos, HDI Seguros iban a aportar los seguros de todos más quinientos mil pesos creo, si eso lo deduces de impuestos pues te fijas que

en realidad no gastaron nada porque el seguro era de ellos mismos y no se gastó en nada, porque inclusive hubo un chavo que si se accidentó, pero como apenas fue en la recepción, antes de que comenzara el proyecto, lo mandaron a su casa, se fracturó, tuvo que ir una ambulancia y los papás se hicieron cargo de todo [...], el chavo creo era de Hidalgo [...], y todo porque supuestamente no había arrancado el proyecto todavía, arrancaba al siguiente día supuestamente. Por ejemplo, ahora si lo empatas con las leyes que están sacando precisamente en la cámara de diputados, ahorita justo esta semana aprobaron eso para que no haya ese tipo de deducciones de impuestos entre amigos porque era bien fácil, por ejemplo, ellos como aseguradora a lo mejor le dicen si te doy cien mil, pero ponme quinientos mil y ya como quieras a la aseguradora le conviene porque ya tiene cuatrocientos mil de ganancia y ella deduce quinientos mil de impuestos, entonces es un negocio redondo, por eso hay tanta gente molesta. Yo justo estaba bien metido en esa legislación que están haciendo ahora porque a nosotros, creo yo, en cierta parte nos va a contravenir el trabajo que se está haciendo desde la gestión independiente, pero también le va poner muchos candados a este tipo de empresas que están haciendo estos fraudes a ojos vistos. Yo creo que hay muchas que, si colaboran y ayudan, pero también se presta mucho a esta manipulación [...].

➤ **¿Algo más que quieras agregar y de lo que no hayamos hablado?**

1:00:50- Se han estado como intentando generar proyectos alternos con algunos esfuerzos individuales; más bien ahorita lo que creo yo que es labor de todos los artistas justo crear este gremio y esta comunidad, hacerla más fuerte para poder defendernos de estos monstruos legales; yo por lo que veo de cómo están trabajando hay protección desde el Estado, entonces es como bien difícil con esfuerzos individuales luchas contra estos monstruos; si generáramos una colectividad más palpable pues por lo menos tendrían un contrapeso o por lo menos habría un mejor trato inclusive para las condiciones laborales de los artistas, pues al final del día todos son artistas y hasta tienen su propio ego y es bien difícil trabajar con la banda que se dedica a esto, pero al final del día es algo que nos va a beneficiar a todos y creo que si vendemos bien esa idea podemos lograr cosas, ya se dio, creo que lo que se hizo esta vez acá no fue cualquier cosa porque incluso llamaron a círculos de diálogo con los artistas para ver qué pasaba, pero bien manipulados porque anda más estaban ellos y sus artistas de planta [...], yo entre a la reunión nomas para ver y luego me sacaron cuando vieron que no era de ellos, pero estaban ellos y la gente que trabaja con ellos, y en ese tiempo, porque ellos desechan gente como papel de baño, no hay un equipo literal porque constantemente están cambiando porque la gente se da cuenta de lo que hacen [...]. Según nos dijeron, Comex les dijo que tenían que hacer algo porque les iban a retirar el recurso porque Comex no se quiere ver involucrado en temas legales; o sea, empezamos con el tema de lo laboral en lo artístico, pero si seguimos jalando la media se va uno hasta Comex y llega hasta la deducción de impuestos y llega hasta temas más complicados. [...] Intentaron defenderse con todo lo que tenían, pero justo eso nosotros no buscábamos como perjudicar a más personas, sino que la gente se diera cuenta, ya si llevábamos la batalla más allá ya era un tema más complicado, pues inclusive hasta legal, yo sí recibí amenazas de que iban a demandar y que íbamos a pasar a mayores, pero pues no se hizo porque tampoco les convenía, yo les dije va por mí perfecto [...], lo único que vas a generar es que la gente que está afuera diciendo cosas de ti se moleste aún más porque yo lo estoy haciendo porque sé que no me van a dejar solo [...], lo único que ellos iban a hacer es derrumbar todo lo que han hecho, porque les dije: ¿cómo se va a ver un proyecto cultural comunitario que lleva un artista a la cárcel?. Porque además toda la gente ya sabía que yo había hecho el tomate ladrón, se iba a ver demasiado obvio.

➤ **Una última pregunta para que quede claro ¿Cuál es tu papel en el movimiento?**

1:08:51- En realidad no hay como una asignación de cargos o cosas así, si nos dividíamos como el trabajo porque justo hay gente que se le da más, por ejemplo, escribir, otros llevar datos y cosas así, pero nada más éramos puros artistas que nos juntamos y creamos ahora si el movimiento por la necesidad que había del proyecto que venía y ahorita pues estamos buscando volver a retomar eso porque con el gobierno del estado de San Luis, bueno con el gobierno municipal quedamos

que no se hacia el proyecto, pero que se iba a hacer un proyecto similar con gente que estaba trabajando ahí en San Luis y que tiene demás experiencia comprobada para trabajar; pero justo se atravesó la pandemia, las elecciones y las candidaturas, y ya no se pudo hacer nada. [...] Puedes tomar esto como parte del colectivo porque ellos me nombraron vocero, ese es como mi cargo, vocero del Movimiento Arte y Dignidad; en realidad yo lleve mucho del proceso, pero si hubo trabajo en equipo de todos y a mí tampoco me ha gustado eso de la individualidad, al final del día somos un movimiento e impera la colectividad.

Página oficial de Facebook: Mov. Arte y Dignidad SLP

**ANA MARTA HERNÁNDEZ CASTILLO, ex subsecretaria de museos, 44 años.
6 de diciembre del 2021**

➤ **Presentación, ¿Cómo te llamas, que edad tenes y cuáles son tus estudios?**

00:15- Soy Ana Marta Hernández del Castillo, tengo cuarenta y cuatro años, soy licenciada en historia del arte por la UTLA, soy maestra en historia por la UNAM y actualmente soy candidata a doctora en estudios históricos por el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la BUAP.

➤ **¿A qué te has dedicado?**

00:41- Mi ámbito realmente es el área de museos, desde que salí de la universidad, cuando estaba en la licenciatura, yo estudié en la UTLA con una beca de la fundación Jenkins cuando todavía la fundación Jenkins estaba un poquito...tenían que ver los Espinosa Yglesias también, entonces yo obtuve una beca de excelencia en donde pues yo no tenía que trabajar entonces básicamente la fundación pago mi carrera, yo solo pagaba el 10% y ellos pagaban todo. Yo me gradué en 2001 y me mandó a llamar la señora Ángeles Espinosa del Museo Amparo que bueno tenían como el conocimiento de que yo había terminado la carrera y que prácticamente ellos me la habían pagado, entonces me dijo vente con nosotros a trabajar al Amparo, pues realmente mi primer trabajo fue de investigador en el Museo Amparo y a mí me tocó investigar la colección de arte virreinal como en el sentido de la base de datos que ellos tenían era como investigar cosas que a los curadores les facilitara el trabajo sobre ciertas piezas, verificar que la datación estuviera bien, etcétera. Estuve en ese proyecto cerca de un año entonces es cuando me di cuenta que los museos, todo el rollo de los museos me gustaba bastante, entonces cuando salí de ese proyecto al poco tiempo el Dr. Palou fue nombrado secretario de cultura, el Dr. Palou fue mi profesor en la universidad, entonces le escribí un correito de oiga doctor ya terminé y me dijo vente para acá, entonces me fui a secretaria de cultura, a museos justamente, y fui subdirectora de museos pues casi trece años, empecé un poco como en el ámbito de...estuve primero como jefa de colecciones, aprendí sobre catalogación y demás, luego estuve como jefa de exposiciones, entonces ya el tema de como montar exposiciones, el tema de la curaduría y todo eso, y luego como subdirectora era más como un tema administrativo digamos realmente, sin embargo, por el 2007 más o menos pues teníamos este problema del Museo José Luis Bello y González que después del sismo del '99 se había visto muy dañado entonces toda la colección salió y la teníamos en San Pedro Museo de Arte ahí guardada, entonces hubo ahí como cierta presión social de que ya sacáramos la colección y entonces como desde el 2005, más o menos, me tocó pues conocer la colección y cuando se hizo el proyecto para reabrir el museo a mí me tocó curarlo; entonces me metí mucho con el rollo de la curaduría y la investigación aparte de la parte administrativa y pues los tres años que estuve ahí aprendí muchísimo sobre la gestión de museos porque no es nada más la exposición sino la parte administrativa, o sea, para el Museo Bello hubo que bajar muchos recursos federales y a mí me tocaba aparte de la parte histórica pues bajar los recursos, justificar los recursos, entonces aprendí muchísimo del ámbito administrativo. Yo salgo en el 2014 y estuve ahí como haciendo proyectos independientes, todos relacionados con el museo; como trabajé mucho con el Bello como que me hice famosilla por conocer el fenómeno del coleccionismo entonces publiqué varios artículos

sobre coleccionismo, di varias conferencias, eventualmente entre a dar clases a la facultad de historia de la BUAP y me tocó dar museología porque pues también de alguna manera tenía experiencia en el campo. Y luego cuando se dio todo este tema en el 2018 del cambio del ayuntamiento, pues ahí algunas personas cercanas a la presidenta municipal electa en ese tiempo me buscaron porque una de las personas más cercanas a ella era Javier Palou, hermano de Pedro Ángel Palou, yo ya había trabajado con él, me llamo y me dijo están buscando gente con tu perfil porque no es nada más en tema de museos, o sea, de exposiciones, sino en tema de gestión cultural, entonces me acerqué, les gusto mi perfil y fue que entre en octubre del 2018 ahí al IMAC, bastante diferente a lo que yo estaba acostumbrada porque yo siempre trabaje en museos, siempre me tocó montar exposiciones y sobre todo, yo lo veo como ventaja, es que en los museos trabajas con artistas muertos, entonces si yo como curadora o museógrafa decido que esta pieza va junto a esta otra porque yo históricamente así lo considero pues el artista nunca te va a decir no, el tema aquí fue que me tuve que enfrentar a lidiar con los artistas que pues tienen necesidades, son bastante beligerantes y no se quedan callados y claro eso también aprendí muchísimo de la experiencia de los dos años que estuve en el IMAC porque entre en el '18 y salí en el '20. Entonces digamos que ahí el tema como que se fue de los trece, catorce años que había estado trabajando en museos fue como algo completamente diferente, no mal ni bien, sino diferente en el que aprendí mucho; y luego en 2020 me regrese otra vez al tema de museos fui directora operativa de museos Puebla y pues otra vez me tocó como la parte administrativa y de gestión de museos; pero básicamente la experiencia en el IMAC si fue así como parte aguas porque era algo a lo que yo no estaba acostumbrada de todos mis años de labor en la cultura, la verdad, digo no mal, pero si diferente.

➤ **Respecto a lo que mencionaste anteriormente, ¿en qué proyectos independientes estuviste trabajando?**

07:23- Sobre todo proyectos editoriales, hay mucha necesidad de conocer ciertos procesos y sobre todo en proyectos de armar ciertos elementos académicos, sobre todo, por ejemplo, la Ibero que ellos ahora tienen una maestría en gestión cultural y tienen una licenciatura en arte contemporáneo; entonces, Javier Recio que lo conozco de toda la vida y que ahora es el coordinador de esas áreas me buscaba mucho, oye necesito que vengas a platicarle a mis alumnos; sabes que hay una percepción de que la gestión cultural es así como muy sofisticado el asunto cultural, que el asunto de los museos es así todo sofisticación y que los curadores no hacemos más que poner cuadros unos juntos a otros y que los museógrafos no hacemos más que poner clavitos, entonces básicamente el trabajo con la Ibero en este caso fue hacer una serie de charlas como muy de divulgación con los chavos para que supieran a que se van a enfrentar en el mundo laboral porque de sofisticado no tiene nada [...]; incluso les decía aprendan a hacer un presupuesto, cosas tan básicas que a los chicos ni se les pasaba, entonces era más bien como generar estas áreas de contenidos pedagógicos que les sirviera a estos chavos que van como para esa línea. Y sobre todo proyectos editoriales ya que me buscaron mucho para dos libros que se publicaron, creo que se publicaron en España, no creo que hayan salido acá, justamente como de diferentes etapas de la historia del arte en Puebla, desde la fundación, Palafox, y a mí me tocó hablar del coleccionismo de finales del XIX principios del XX; participaciones así en revistas especializadas y en general como creación de contenidos diría yo en los marcos de procesos de gestión cultural y sobre todo museos, por eso también terminé dando clase de museología también para los chicos que ya estaban por salir y que habían elegido la optativa de patrimonio, por lo mismo, porque ellos tenían la idea de que cuando optas por una optativa como patrimonio tu única opción es dar clases, como que esa es la idea que tienen y en realidad pues no, hay otras opciones. Entonces esa era como mi chamba, yo diría más como creación de contenidos.

➤ **Cuando ingresaste al IMAC, ¿Cuál era tu función en relación a los artistas?**

10:50- Mira, yo entre al IMAC el 15 de octubre del 2018 junto con administración, durante tres meses estuve a cargo de exposiciones, lo cual fue difícil porque la galería del Palacio, la que está ahí pues en el Palacio, en el zócalo, es el único espacio museográfico que depende del IMAC,

entonces para mí que yo estaba acostumbrada a tener diez espacios museográficos de diferentes cualidades espaciales, pero además vocaciones, pues para mí llegar a la galería fue muy difícil porque en los museos el museo tiene acervo entonces realmente tú trabajas con lo que hay y de ahí generas temáticas, proyectos, etcétera; aquí en la galería era al revés, o sea, era más bien buscar a los artistas para que expusieran ahí, digo al final, aunque no queramos tiene que ver con un tema político porque parte de la ideología y de los slogans políticos de Claudia Rivera en su momento era justamente eso de la inclusión, entonces a mí no me dejaban en la galería poner, por ejemplo, artistas consolidados, sino que yo tenía que salir a buscar a los artistas que estaban buscando espacios de exhibición para tratar de hacer algo, entonces al final lo que se hizo fue acercarnos a ciertos fotógrafos, trabajamos mucho con fotografía y eso también tiene que ver un poco con el caris personal de los directores porque en ese momento el director era Miguel Ángel Andrade que era fotógrafo, entonces todos los proyectos de fotografía me los aprobaban y los que no le costaba como un poco más de trabajo, claro es entendible porque el hombre era fotógrafo, o sea, era algo que conocía. Entonces durante esos tres meses estuve proponiendo varias cosas de fotografía, al final se hicieron un par de proyectos sencillos, pequeños, con artistas locales, que en realidad ahí no hubo tanto problema porque más bien el director me dijo que sean este, este y este, amigos suyos, conocidos suyos, como del gremio; además con el cierre de administración tampoco se pudo hacer como mucho. Cuando inicia 2019 yo ya tengo una serie de proyectos y entre ellos justamente estaba incluido artistas urbanos, bueno yo buscaba grafiteros porque hay cosas maravillosas de grafiti, entonces mi intención era poner mamparas como separadas del muro de la galería y que fuera un tipo de performance, o sea, que el artista hiciera su mural y que nosotros grabáramos el proceso, que hiciéramos una especie de documental y que además lo estuviéramos pasando, lo pasáramos en las redes, como para dar a conocer; al final ya no se hizo porque a mediados de febrero porque a mí me dan la orden de tomar la subdirección de desarrollo artístico, entonces dejo exposiciones con todos los proyectos que había yo dejado y me voy a la subdirección de desarrollo artístico, que es una subdirección bastante complicada porque tiene, para empezar, cuatro coordinaciones y a nivel programación, lo que se le llama el PBR, el presupuesto basado resultados, que es esta sábana enorme en donde nos van diciendo que tenemos que hacer y cuanto nos podemos gastar mes por mes, eso es parte de la planeación municipal y bueno estatal ahora también; [...] cada coordinación tiene, por decir, diez actividades, de esas actividades en el PBR se marca cuantas acciones tienes que hacer de cada actividad al mes y cuánto dinero tienes para hacerlo, entonces ahí el problema para mí fue que yo tenía la coordinación de fomento a la lectura, que además tenía muchísimo presupuesto porque son los que hacen las fiestas del libro y muchísimas actividades de fomento a la lectura que, si bien yo estaba más o menos familiarizada de cuando estuve en secretaria de cultura, no era tampoco mi área; luego tenía la coordinación de promoción cultural que era la que tenía justamente el mayor contacto con la gente, con los artistas, porque ahí teníamos beca, estímulos a la innovación y una programación prácticamente semanal de seis a siete presentaciones que obviamente tenía que abarcar música, danza, teatro, pues todas las actividades artísticas, y además tenía en su PBR una serie de actividades que se le llamaban apoyos bajo demanda, cualquier persona, colectivo, artista, nos mandaban un oficio diciendo necesito apoyo para tal cosa y entonces teníamos que valorarlo y en función del recurso que teníamos cada mes pues se les iba apoyando con eso; tenía también la coordinación de patrimonio que esa coordinación trabaja mucho con las juntas auxiliares y era más bien como un tema como de rescate, como de transmisión de saberes tradicionales, como más pedagógico que performativo, o sea, con ellos casi no se hacían actividades, presentaciones y eso, pero si había que tener contacto con ellos y pues viajar y estar ahí todo el tiempo; y también tenía la coordinación de formación artística, que cambió digamos en el 2018, en formación artística estaban todas las escuelas, la escuela de teatro, la escuela de ballet, la escuela de música, aquí digamos que se le dio otro giro, pero teníamos becas también, Horizonte de Artistas se llamaba, que era para niños que ya tenían un inicio en su formación artística y que nosotros aportábamos una cantidad al año para que continuaran con sus estudios, no era como de iniciación, sino más bien de formación. Entonces pues obviamente cuando llegue, realmente esa subdirección

carga con, yo consideraría como el 80% de la carga de actividades de todo el instituto, es así como muchísimo, y pues yo en ceros de alguna manera, porque yo en el estado estaba acostumbrada a trabajar en otros procesos administrativos y me costó como un poco de trabajo agarrarle la onda a los ayuntamientos, porque en los ayuntamientos todo pasa por cabildo y tienes que tener ciertos tiempos para proponer ciertas cosas [...]; aquí el tema fue que justamente las cuatro coordinaciones implicaban trabajo uno a uno con las personas, con los artistas que buscaban una beca, con los artistas que buscaban un apoyo, con los papás de los niños que querían una beca, con los grupos que contratábamos con las presentaciones; entonces fue complicado para mí como entrarle a ese rollo porque aunque yo tenía un titular en cada coordinación pues siempre había cosas que tenía yo que mediar. Se nos ocurrió en algún momento desde la coordinación de promoción hacer una serie de mesas de trabajo con los diferentes grupos, música, danza, teatro, circo, como para escucharle de viva voz cuales eran sus inquietudes, sus necesidades, la idea sonaba muy bien, pero fue una locura porque los grupos artísticos son sumamente apasionados y en ese tipo de reuniones, por su propia sensibilidad, ese tipo de reuniones se ponen muy intensas porque de alguna manera consideran que el gobierno, sea cual sea, tienen una visión paternalista del gobierno de que está obligado a darme dinero; sí, pero tenemos límites, tenemos programas, tenemos reglas de operación, entonces de repente eso se salía mucho de control y me llamaban los coordinadores y tenía yo que ir a calmar las aguas. Entonces básicamente en todas las coordinaciones tuve que lidiar con las personas, de alguna manera ya la parte de exposiciones quedo completamente fuera de mi injerencia porque exposiciones dependía ya directamente de dirección general y durante toda la gestión de Miguel Ángel Andrade básicamente así fue hasta junio del 2020, que fue cuando cambiaron de director y entró Gerardo Oviedo y pues ahí vino un tema más complicado para mí porque yo trabajé con Gerardo Oviedo en transición, entonces él sabía que yo sabía de gestión y administración, entonces llegó un momento en el IMAC que todo pasaba por mí, exposiciones, difusiones y cualquier bronca que había que arreglar pues me la aventaban a mí, me tocaba estar hasta en las juntas de gobierno, cosa que yo no tenía nada que ver ahí [...]. Yo veo que hay un tema muy complicado en el ámbito cultural, bueno creo que en todos los ámbitos, pero en cultura se nota más, la falta de especialización de los perfiles, desgraciadamente siempre el amiguismo prevalece sobre la especialización, pues de repente yo tenía una coordinadora de promoción justamente que desde que la entreviste le dije a mi jefe es que esta niña a estado toda su vida haciendo community manager, entonces no es lo mismo estar detrás de una computadora, no digo que no, pero no es lo mismo estar detrás de una computadora a lidiar con los artistas y más en esa coordinación que es cuando tiene que lidiar con los letreros, con los de música, no va a poder... y como fue, o sea, me la hacían llorar y entonces venía corriendo conmigo y yo le decía que pues eso no era; entonces yo peleaba mucho con mi jefe, es que a mí me quitan mucho tiempo de atender otras cosas por estar solucionando estas situaciones, se va ella y me ponen a otro exactamente igual o peor, y a ese otro me lo ponen porque es el cuñado de la presidenta, entonces es así, su única cercanía con la cultura es que tocaba la guitarra en una banda, entonces otra vez volvemos a lo mismo, y bueno le echaban ganas, no digo que no, pero de alguna manera, esa carencia de especialización en los perfiles complica absolutamente todo [...]. Ese es un problema generalizado en todos los ámbitos y que causa conflicto a cualquier proyecto que quieras instituir [...].

➤ **¿Cómo era la dinámica de selección para la coordinación de eventos y la de becas y estímulos?**

27:04- Bueno los estímulos a la innovación que son estas becas anuales para los artistas tenían unas reglas de operación, se hacía a través de una convocatoria abierta en donde las bases se especificaban cuáles eran las líneas en las que se podía insertar el proyecto; la última que yo generé fueron siete en la que entraban videoarte, diseño, o sea le agregamos un poco más de cosas contemporáneas, no a lo tradicional de música, danza o teatro; eran siete categorías, entonces en la convocatoria se sentaban las bases de que tenías que entregar tú como artista, tu proyecto, en que formato, qué tenía que contener ese proyecto cuando lo tenías que entregar y toda la parte de

requisito para que tu presentaras un proyecto; y para la selección contábamos con un panel de jurados que al final posteriormente eran tutores de quienes ganaran, entonces, por ejemplo, para teatro juntábamos a gente como reconocida en el ámbito teatral de Puebla [...]. Cuando cerrábamos la recepción de proyectos, los separábamos por áreas y se los mandábamos a los jurados con una rúbrica técnica en donde el proyecto contara con todos los requisitos que venían en la convocatoria y una rúbrica un poco más apreciativa si lo podemos decir así, en términos de tiene que cumplir con esto y con esto, pero tú como especialista cómo lo ves, porque la idea era que la mayoría de los proyectos tuvieran un tema de inserción social, que no nada más fuera generar un texto y ya; recuerdo mucho uno de música, que ganó por cierto, que con la beca era producir un disco de música tradicional en guitarra, pero este cuate lo que iba a hacer era invitar a otros músicos de juntas auxiliares para que llevaran sus creaciones y se hiciera como un disco en conjunto como para difundir también el trabajo de los otros músicos; cuanto mayor fuera su impacto social mayor iba a ser los puntos porque la rúbrica venía por puntos. Ya que los jurados determinaban quienes ganaban, primer, segundo y tercer lugar, firmaban un acta y nosotros notificábamos a los ganadores. El proceso de seguimiento de las becas era complejo administrativamente porque ellos tenían que firmar un convenio de colaboración que era como una especie de contrato en donde ellos se comprometían sobre todo a entregar los avances cada mes, sino entregaban avances no había pago porque la beca se dividía en meses [...]; que nos dieran toda su documentación para hacerle sus expedientes [...]. Tenían que tener cuatro tutorías mínimo en donde también los tutores tienen una rúbrica y van viendo avances y les van dando sugerencias para que sus proyectos fueran como de mayor impacto social [...]. Ahí en el IMAC debe hacer como cuatrocientas mil carpetas con todo lo de las becas porque eran muchos procesos simultáneos [...]. Eso en el caso de las becas; en el caso para invitarlos a los eventos pues ahí dependía más de cada coordinador, por ejemplo, en promoción que era el que llevaba más esto, el mes del músico, bueno pues en ese ámbito tratábamos de invitar puros músicos, no solamente de un género, y como la línea política de esa administración fue que primero los poblanos, entonces siempre buscábamos bandas poblanas y tratábamos, en la medida de lo posible, equilibrarlo entre gente muy consolidada y nuevos, que estaban así como saliendo. Afortunadamente con la música nunca hubo problema porque el que era coordinador, al ser músico, pues tenía cierto conocimiento, el problema ya venía cuando venía el día del teatro porque entonces teníamos que hablarle a alguno de los tutores que teníamos para que nos dijeran a quien nos recomendaba que pudiera interesarse. Un semillero importante para esto fueron las mesas de trabajo que te dije que al final fueron un poco intensas, pero también nos dejaron una base de datos porque cada que iban a las charlas pues se anotaban dejando los datos de contacto [...]. Los que estaban más molestos eran de los primeros que contratábamos así de “mira no te puedo dar esto, pero vente a presentar al día mundial del teatro”, entonces ahí yo trataba también de mediar y de lidiar con esas cosas; al final la decisión de la programación, a mí me la proponían, yo la depuraba, y al final el que autorizaba todo eso era el director que muchas veces si nos hizo cambiar de “este no porque no me gusta” [...]. Yo si de inicio trataba de como de que esos mismo que se anotaron en las charlas que tienen inquietudes pues irlos programando junto con otros grupos ya consolidados o más reconocidos; teníamos un tabulador de pagos que nos daba la propia administrativa y pues así lo hicimos durante los dos años que yo estuve ahí.

➤ **¿Se han relacionado con entidades privadas para llevar a cabo algún evento?**

37:05- Pues, en lo que a mí me tocó creo que con lo único que se trabajo fue con la Alianza Francesa que ellos tienen una fiesta importante cada año que es la fiesta de la música en donde se acercaban a nosotros a pedirnos.... como que fuéramos juntos a nivel institucional y que nosotros aportáramos los grupos [...]; pero me parece que son solo dos o tres días, entonces realmente tampoco exigían como mucho, era poner tres o cuatro grupos y ya. Yo tuve mucho acercamiento, porque también tenía ese programa dentro de promoción, teníamos un programa de movilidad universitaria en donde nosotros llevábamos cosas a las universidades buscando que las universidades que tengan grupos artísticos en algún momento realizaran una especie de

retribución social; entonces estuvimos mucho tiempo trabajando con ARPA-BUAP (Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), pero nunca se pudo consolidar a nivel administrativo porque hay muchas trabas a veces para la firma de convenios y esas cosas, entonces nunca se consolidó como tal, en el caso de la BUAP, pero si con otras universidades como el IEU que creo es de gastronomía; ahí firmamos un convenio de colaboración y ellos, por ejemplo, nos mandaban servicios sociales para que se capacitaran en el área de atención al público cultural porque creo que tenían algo así como de turismo, y pues nosotros cuando ellos tenían algún evento pues les mandábamos un grupo, dimos como varias conferencias ahí como de orientación vocacional, como ese tipo de cosas.

➤ **Mencionaste que ingresaste al IMAC en el 2018, pero en 2017 se creó el Programa de Artistas Urbanos... ¿Podrías explicarme en qué consistía?**

38:31- Mira, el PAU es un programa que concentra a lo que se llama, o sea, se les llamó artistas urbanos, pero en realidad ahí no se incluye a los muralistas ni a los grafiteros; más bien se concentraron ahí a todas estas personas que hacen su actividad artística en la vía pública, o sea, los que tocan, los que llevan su bocinita y cantan, músicos; incluso, se incluyó a los payasos del centro [...]. Es un programa muy complicado, digo yo nunca lo lleve, afortunadamente; pero el que lo lleva es super buen amigo mío (Raúl Orihuela Montes de Oca) y si lo veía, así como muy estresado pues porque implica el tema con gobernación porque al final es la vía pública; entonces cuando se quiso normar el tema de los artistas urbanos, que te digo se refiere únicamente a estos personajes, por ejemplo, estos que también se disfrazan para que se tomen fotos, como las esculturas vivas, ellos también están dentro de este grupo de artistas urbanos. No recuerdo si fue en el diecisiete o en el dieciséis que se quiso normar que fue un problema porque la directora en ese tiempo del IMAC quería hacer como una especie de casting para ver quienes si entraban dentro de esa categoría; a lo mejor no hubiera estado tan mal si no lo hubiera manejado así; el problema es que se le fueron encima porque “tú quién eres para validar mi trabajo”, entonces lo que se hizo a partir de ahí del 2017 y que a mí me tocó ahorita como esta parte más normativa, fue hacerles un listado, básicamente todos se podían afiliar, había como ciertas limitaciones, por ejemplo, que fueran mayores de edad porque si eran menores se considera como explotación infantil; que cumplieran como ciertos requisitos, muy leves; entonces se iban al instituto, se anotaban en una lista y el coordinador del proyecto les daba un tapete con un número y entonces el anotaba, fulanita, violonchelista, el número cero cuarenta, se sitúa en la esquina de la 16 de septiembre; la idea de tenerlos numerados con su tapete era que cuando vía pública pasara pues no los levantara, sino que se diera cuenta que eran de este programa y que de alguna manera, al tenerlos numerados y con ubicaciones, pues saber que estaban en su lugar, también para que no hubiera problemas de “no, él se puso en mi lugar”; es que son como ambulantes. Entonces esa fue como una manera de normarlo y hasta donde yo me quede y hasta donde ahora sé, porque el chico que se hace cargo del proyecto desde que yo estaba, afortunadamente, se quedó ahorita con el cambio de administración, es que lo van a seguir haciendo así. Ahorita antes de que yo saliera del IMAC estábamos buscando darles cursos, por ejemplo, para facturar, porque muchos de ellos ya llegaron a un nivel en donde ya los llaman a fiestas, a otras actividades; pero pues, a ver, te vamos a asesorar como darte de alta en el SAT, todo el mundo oye SAT y le da miedo, tan difícil, entonces hicimos varios talleres de cómo inscribirse al SAT, cómo facturar, cómo hacer una declaración en ceros si es que no facturaste, como para ayudarlos a especializarse de alguna manera, y otras de las cosas que a mí se me quedó en el tintero, que yo esperaba que retomen, es hacer una página web, nuestra idea era regalarles una página web, comprar el dominio por un año, diseñarles la página web y entregársela a ellos para que ellos mismos hagan sus redes y suban su información [...]. Y de alguna manera la institución los respalda al supervisar esa red, pero de alguna manera es trabajo de ellos; y eso es lo que se estaba buscando con artistas urbanos, el problema es ese que se involucra vía pública, involucra secretaria de gobernación [...]. Pero, de alguna manera, ya está un poco más ordenado, ya no se les pide que hagan casting de nada, simplemente que cumplan como con esos pequeños requisitos.

➤ **¿Existe algún programa que sí incluya a los muralistas y grafiteros?**

45:36- No, de hecho, siempre me ha parecido que es un arte urbano como muy dejado de lado porque todavía no podemos cambiar ese chip en las autoridades de “grafiti es igual a delincuencia”, entonces siento que por tratar de ser políticamente correctos no se abren a ese tipo de expresiones para que no los critiquen; pero al final es lo que es. Una cosa es los que van y rayan con unas palabras que nadie entiende más que ellos, porque es su código, y otra es verdaderas obras de arte de grafiteros; y siempre mi intención fue... por ejemplo, yo si me declaro completamente fan del arte del XIX para atrás, el arte contemporáneo, digamos académico, y el arte moderno no es lo mío, no lo entiendo y la verdad ni ganas de entenderlo; sin embargo, sí me parece que este tipo de expresiones urbanas como el grafiti, como el mural, como el propio tatuaje que ya se está convirtiendo en una cosa super artística, ya no es nomás rayarte el cuerpo de cosas, ya hay un trabajo artístico detrás; siempre me han parecido como expresiones de la juventud. Yo digo no puedes atraer a este ámbito, y yo lo digo porque lo he vivido siempre en el ámbito de las humanidades en donde siempre somos tres o cuatro gatos por generación, de cualquier carrera que tu quieras, porque están mal entendidas [...], se tiene la idea de una historiadora del arte de una rata de biblioteca, pues ahí está el problema; si eso es lo que se piensa, los chavos jamás se van a ver atraídos por este tipo de carreras y entonces nos quedamos estancados siempre siendo los mismos y que es algo que yo critico siempre del instituto que todos los investigadores son vacas sagradas y ¿en qué momento nos dan chance a todos los que recién nos doctoramos? A todos los que tenemos buenos temas de investigación que no se han hecho; como no eres vaca sagrada, entonces no; pasa lo mismo en el ámbito artístico y sobre todo con estos campos novedosos de las contraculturas, digamos, porque el grafiti y los movimientos urbanos, derivados de las tribus urbanas, pues son contraculturales; pero no por ser contraculturales dejan de ser culturales, porque si son. Nunca hubo esa apertura hasta el momento en que se hizo lo de *Ciudad Mural* en tiempos de Miguel Ángel Andrade; pero, si me preguntas, en realidad no lo hizo con esta idea de fomentar o atraer hacia el lado claro de la luna a los muralistas, fue algo que se consideró en ese momento políticamente correcto y eso se hizo en las juntas auxiliares; pero me parece que no hubo ese trasfondo que debería de tener, no lo hubo y hasta el momento pues yo no conozco ninguna política que no sea más que pararse en la foto y decir que apoyan a todos, cuando en realidad no hay un apoyo real. Colectivo La Rueda ha hecho algo parecido aquí en Xonaca, [...]; pero muy focalizado en un área geográfica. Conozco una artista que vino como hace cinco o seis años cuando empezaban que vino de Filipinas, y eso está padre, si es como que se democratizo de alguna manera. En este sentido, con *Ciudad Mural* yo creo que, porque a mí me tocó llevarlo administrativamente, Miguel Ángel vio una oportunidad de quedar bien, se pidió el recurso, se hizo; pero al final vio que era un monstruo y administrativamente no lo podía llevar y entonces, pues la que sabe, tú llévalo. A mí me pareció que la selección de los lugares no fue la correcta, en principio, porque aquí en Puebla se hizo en la Margarita, fue muy difícil lidiar con los vecinos; la Margarita es una de las zonas habitacionales más peligrosas de Puebla y pues más beligerante entre sí mismos porque es tan grande que hay como cuatro o cinco grupos diferentes de vecinos que se pelean por el control; entonces hablar con ellos para que nos dejaran pintar los edificios, bueno, la locura, y luego los eventos que si hicieron no tuvieron el impacto que buscábamos porque la gente no quería que pintáramos ahí, entonces ¿qué pasó?, pues cuando hacíamos la inauguración y los conciertos pues nadie iba, nos boicoteaban. Y en el caso de la junta auxiliar, no me acuerdo, creo que fue en la Resurrección, ahí se pintó muy bonito, pero son callecitas angostas entonces no lucen. Por ejemplo, cuando fueron las primeras reuniones nos enseñaron esto que hicieron en Monterrey en las casas que están en el cerro, tú pasas por la calle Constituyente, que es de las más importantes, y pues ves hacia el cerro y se ve el mural; aquí no. Fuera de las notas de prensa que salieron de la inauguración y del recorrido que se hizo con la presidenta, no hubo ese impacto porque la selección no fue correcta, porque no había esta intencionalidad de visibilizar a los artistas, sino simplemente quedar bien; porque además Colectivo Tomate es un nombre pues que ya tiene tiempo y es como darle prestigio a la administración de este personaje. Yo creo que de los artistas más desprotegidos están los artistas

urbanos y particularmente los grafiteros y muralistas, de entrada, porque no los consideran artistas. Su cultura no es cultura para las autoridades. [...] El muralismo tiene esa connotación propagandística de ideas y los murales son elementos claves para, desde mi punto de vista, la concepción de la imaginaria, de lo que está en nuestro imaginario. Justo yo apenas estaba analizando, yo doy clases de estética a chicos de bachillerato, entonces me tengo que bajar muchísimo para no darle así ideas filosóficas de la estética, entonces uso los emojis, los stickers, cosas que a ellos les llaman; y justamente a penas con lo de Halloween hablábamos de cómo la imagen como vehículo de la estética muchas veces... porque no es la misma carga simbólica que le da el artista al momento de crearla con lo que nosotros interpretamos y les ponía el caso de la catrina, cuando Guadalupe Posada hizo la catrina no se llamaba la catrina, era la calavera garbancera, y les puse el periódico donde apareció por primera vez, les dije era una crítica social, era una manera de decir, como las antiguas vanitas, de decir té podrás creer mucho, pero al final todos vamos a terminar en calaveras y así decía el encabezado. A quien le debemos que esta imagen se relacione con una catrina y que ahora se llame la catrina es Diego Rivera y en el mural del paseo de la Alameda, ¿y por qué? pues porque la calavera va de la mano de un catrín; él nunca dijo que era la catrina, pero ahí está, y ahora ese mural, esa imagen reproducida en ese mural nos creó ya la imagen de que el grabado de Posada es la catrina, o sea, nada que ver al final; pero la imagen como vehículo de la estética pues se puede vincular a otras cosas. Entonces a mí me parece que el mural con la accesibilidad que tiene pues es vital para crear la imaginaria contemporánea y no sabemos de qué va, ese es el tema; porque como no le estas dando prioridad a la parte sustancial, simbólica, creativa... Apenas vi el que hicieron en boulevard 5 de mayo, el de las manos; pues vi las notas de que el secretario de cultura se tomó como veinte mil fotos y para eso lo usan; pero realmente qué significa, qué significado tiene poner ese mural en una de las vías de comunicación más importantes de Puebla, algún significado debe tener; y entrevistan al secretario, pero porque no entrevistan al artista, que nos cuente un poquito de que va su idea. Ese es el problema y pasa con otras artes, pero en particular con el mural, que además es muy visible, muy visible, muy urbano, muy accesible, o sea, nos están dejando que lo interpretemos como queramos y pues tampoco está bien porque en este contexto de pensamiento actual de que si está en la calle es pintarralear lo muros; no es lo mismo. Pero si no hay esa apertura para conocer qué hay detrás; son proyectos de inserción social porque implican una comunidad. Es algo que no me gustó de Tomate fíjate, abanderaban el proyecto como de hacer comunidad, perdón, pero ni Maribel ni ninguno de los otros dos se sentaban a echarse su memela con los señores ahí en la Resurrección; llegaban en sus camionetas con aire acondicionado y ustedes háganse para allá; predicas con el ejemplo [...]. En la margarita fue lo mismo, nos dejaron a nosotros como de “la margarita es de ustedes”, y pues nosotros nos metíamos en cada bronca [...]; mientras sea cobrar, háganlo como puedan. Y hasta la fecha se benefició a uno solo... se me olvidó como se llama, un muralista que se me quedó mucho el nombre porque ellos lo propusieron como que era buenísimo, yo no lo conocía, y de pronto comenzó a pintar todos los murales de todo el mundo, y yo como que sí, pero no fue el único... ¿y los otros veinte tantos?

➤ **Es que, si sucede eso, ese trato es el que reciben, que reconocimiento reciben como profesionistas y las condiciones en las que trabajan...**

1:04:01- Y es que también yo creo que en el ámbito de las autoridades porque al final no podemos separarlo, el tema del arte esta como muy mal entendido porque estamos acostumbrados a... y si es cierto, la historia del arte hasta el siglo XX, yo creo que hasta los fauvistas, el cubismo, o sea, se podía meter en cajoncitos muy específicos con una estética particular, el impresionismo, postimpresionismo y el puntillismo, como que la evolución; los románticos, el expresionismo abstracto, pero ya no, ya los artistas actualmente responden a estéticas propias, que se llaman muralistas, pero por el sentido técnico de que pintan sobre los muros; pero ya no son como esos manifiestos de antes en donde un solo manifiesto creativo podía abarcar a cincuenta personas que, digamos, usaban diferentes técnicas, pero los mismos elementos visuales o las mismas significancias [...]. Ahora es donde hay que darle fuerza, no a la cajita, sino a la persona, porque

además las experiencias de vida de las personas han marcado completamente su estética en muchos sentidos; entonces, si no conocemos a la persona, no sabemos su proceso creativo ni las experiencias de vida que lo han llevado a expresarse de esa manera, pues estamos fritos porque vamos a poder meterlos en un cajoncito [...]. Y las políticas públicas son esas cajas; se pueden crear políticas públicas mucho más abiertas, foros de discusión, la tecnología, que no quieren usarla y es tan fácil y puedes llegar a más gente, incluir a los académicos; pero a los académicos nuevos, que hay muchos temas recientes de tesis que yo he consultado en la biblioteca; nadie los conoce, nadie los invita para hablar de lo que saben y ahí puedes ir armando como un cubo rubik, con cada artista, porque al final cada una de esas estéticas está condicionada por ciertas cosas, pues de entrada hay que aprender a no meterlos en una caja y a buscar como esas líneas, que es un trabajo enorme, pero pues alguien lo tiene que hacer porque si no vamos a seguir reproduciendo patrones toda a vida; y tan es así que ahorita con la nueva administración municipal volvieron a contratar al Colectivo Tomate. Pero, ¿por qué? Yo se lo dije a Fabián, el director del IMAC, que es muy buen amigo mío de toda la vida y yo le dije “pero yo te conté todas las tragedias que viví con Colectivo Tomate” y me dijo “fue instrucción”, volvemos a lo mismo, están en esa caja: mural = Tomate, y los artistas quedan ahí volando porque los que se llenan de lana son ellos, no los artistas, ni se los reconoce ni se los individualiza.

➤ **Es que queda saber el porqué, teniendo en cuenta que han rechazados en otros estados; incluso se armó un sindicato de artistas urbanos para tratar esta cuestión del trato a los artistas...**

1:09:16- Es un tema político, como en todo, desafortunadamente; por ejemplo, yo no digo que toda la gestión de Claudia Rivera haya sido mala, si hubo muchas cosas malas que uno desde adentro podía ver; pero había cosas buenas, este tema de la inclusión, de repente lo tomaron como una bandera política muy extrema, pero en términos de la cultura funcionaba bien, porque íbamos a las juntas auxiliares, conocimos cosas, hicimos en el Cuexcomate un concierto adentro del volcán, se limpió, se le pusieron luces y todo y se hizo un concierto de cuerdas porque tiene una acústica increíble, entonces el volcán escupía música, entonces estuvo increíble, lo hicimos de noche y estuvo super padre y a la gente le encantó. La realidad es que en las juntas auxiliares querían mucho a Claudia por ese tipo de cosas. ¿Qué pasa cuando llega una nueva administración? Que después de todas las broncas que tuvieron y la campaña y no sé qué, que para empezar es de otro partido, pues es arrasar con todo lo que hicieron los anteriores, entonces no los entiendo, porque arrasaron con todo y vuelven a contratar a Colectivo Tomate. No leen, no se actualizan; efectivamente ya los corrieron de todos lados, por algo será. No sé dónde leí que hasta demanda tenían o quejas; entonces tampoco quedas bien como gobierno, ahí te das cuenta que estas desinformado y que solo te vas por el nombre; esta última contratación pasó sin pena ni gloria, entonces al final es una contradicción que quieres arrasar con todo y repites ese patrón. No me explico cuál es la cuestión, es eso, es desinformación, volvemos al tema, es la falta de especialización de los perfiles y no porque Fabián no sea especializado, él es la mejor persona que puede estar en el IMAC; desafortunadamente, intervienen cuestiones políticas más allá de su propia percepción y de su propio ejercicio de las que no te puedes zafar de alguna manera; pero es lo que te dicen de que los que están arriba no tienen ni idea, te dan instrucciones basados en un nombre que se les quedó de hace un año o dos años y no se dan cuenta de todo lo que hay entre medio; y lo que pasa mucho con los políticos a niveles altos es que no escuchan, no escuchan razones [...], tampoco están abiertos a sugerencias; y es una desgracia en el ámbito cultural porque los independientes la padecen mucho y las instituciones que somos las que tendríamos que abrir esos caminos pues estamos atados de manos con este tipo de cosas, que además no van a cambiar, que la estructura gubernamental es tan fuerte y lleva una inercia de siglos así que es muy difícil cambiarlo. Qué bueno que se hagan estas asociaciones formales e independientes y que hagan lo que tengan que hacer porque también muchas veces es eso, no quieres ir en contra del gobierno porque me van a vetar; hay cosas que son imposible de no ver, de no hacerlas obvias. Entonces si es una pregunta difícil de contestar...

➤ **¿Por fuera del IMAC hay alguna otra institución que lleve adelante políticas culturales y artísticas?**

1:13:47- Pues mira, la secretaria de cultura, que esa es a nivel gobierno estatal, tiene un área que es la Dirección de Artes Plásticas y Escénicas, la DAPE, que hace este tipo de eventos. Por ejemplo, yo trabajé, en esta última vez que estuve en museos, yo trabajaba mucho con el director, él me llevaba grupos y los poníamos en los museos que eran como el escenario e iban un poco de la mano con la vocación del museo, entonces al Barroco que es así todo sofisticado, pues llevamos una cantante de ópera; y para el 18 de noviembre pues un cantante de corridos, y así. Hubo un proceso que no estoy segura que se haya llevado a cabo, pero por la pandemia porque si estaba programado, de hacer intervenciones de muralistas, pero no en muros, sino en los camiones que tiene la secretaria de cultura, tienen varios autobuses de pasajeros donde trasladan a la orquesta sinfónica y tienen unos trailers que son como la caja, se abren y es como un escenario portátil; entonces yo hasta donde me quedé si se iba a hacer en el estacionamiento del Museo Barroco, se iba a tapar el estacionamiento para que los artistas estuvieran pintando y toda la gente que pasara por la vía atlixcaoyotl pues pudiera ver; pero hasta donde yo me quedé ya nos e hizo por temas de pandemia, por lo que significaba que estuvieran trabajando todos juntos ahí y porque por esas fechas se montó en el Barroco la exposición de Da Vinci [...]. De alguna manera, es la única iniciativa que yo conozco que se ha propuesto como en ese sentido, que al final la secretaria ganaba que sus camiones estaban decorados muy monos y los artistas firmaban su obra y pues el camión andaba por todo el estado. Pero eso es algo, que desde mi punto de vista se lo fusilaron a la Rueda; fíjate que Christian Zacek fue mi tutor en dos ocasiones en becas de iniciación artística, fue mi jurado y mi tutor, y pues tuve contacto con él y me acuerdo mucho de la última vez que lo vi me habló porque tenía una bronca porque el municipio le había parado la obra en la acocota porque resulta que ahí es un mercado municipalizado; entonces, ellos tenían el permiso de los locatarios, pero no el permiso del municipio. Entonces fuimos juntos a una reunión de gobernación y fue el de estrella roja y ahí nos contaron como toda esta idea de los camiones y cuando lo vi aquí en secretaria de cultura fue como esto se me hace conocido [...]. Tratan, como decimos aquí en México, de llevar agua a su molino [...], pasa que hay como este cuate que te digo, que ya se me olvidó como se llama, el muralista que salió de *Ciudad Mural*, y que ahora lo contratan para todo; apenas tuvimos un evento de carros eléctricos ahí en el autódromo y llevamos unas cosas desde la secretaria de cultura y por eso me tocó ir, y contrataron a este cuate, ata...asa..., se me fue el nombre, para que pintara un mural de los carros como en la entrada del autódromo, y es así como... ¿y los demás? ¿por qué solo este?

➤ **¿Por casualidad te estas refiriendo a AL VA?**

1:21:49- ¡Si ese!, te digo que lo vi cuando fuimos al autódromo y dije él otra vez, [...] ¿qué no hay más? ¿dónde está esa apertura que se busca desde la secretaría de cultura supuestamente? Yo no dudo que en el interior del estado haya grafiteros buenos; se trata de visibilizar esas actividades, el interior del estado no es solo artesanía, o sea, está bien, hay un área para artesanía; pero la DAPE más que llevar grupos aquí en Puebla capital, debería también de rastrear a los grupos musicales, teatrales, artísticos y artesanales del interior del estado; estoy segura que hay muchísimas manifestaciones del arte urbano en el interior del estado, y por ejemplo, así como tenemos poetas que rapean, hay unos monos que rapean en náhuatl, es la cosa más maravillosa del mundo, hay varios que ya en lengua materna rapean y está padrísimo y se oye increíble, es como otro ritmo del lenguaje, así debe haber de ilustradores; yo, por ejemplo, vivo enamorada de un ilustrador que se llama Conejo Muerto, me encanta su forma y a parte como todo el personaje que ha creado alrededor de sí mismo, que siempre salga con máscara y todas esas cosas, se me hace super padre; le roge a mis jefes que hiciéramos una exposición de sus ilustraciones y me dijeron no. Como él hay muchos, que están entre la ilustración y el grafiti o esto que hacen con los stickers, no sé si tenga un nombre.

➤ **Pero, así como existen grupos institucionalizados como Colectivo Tomate, también hay grupos que no son tan conocidos, porque justamente no interviene el Estado, y que realmente llevan a cabo un trabajo comunitario con el barrio, pero porque ellos provienen de ese barrio....**

1:25:20- Esos sí me parecen que son semilleros de talentos, como te digo, el interior del estado, en estos barrios antiguos o marginales o en las afueras, debe haber muchísimo talento que cómo lo van a descubrir. El chavo que pinta ahí en la esquinita todo rápido porque se tiene que ir; una de mis tías vive en una colonia de aquí que se llama San Baltazar que no es muy lejos del centro, pero no es el centro, está céntrica de alguna manera, y tenía en su casa una barda grande y pues un día estábamos en una reunión y llegó un chavito, creo que tendría unos quince o dieciséis años, y le dijo “soy fulano de tal, soy su vecino de unas cuadras para allá y pues a mí me gusta el grafiti y quiero saber si me deja pintar su barda” y mi tía le dijo que sí. Y le pinto unas cosas muy bonitas, unas aves, a parte una maestría que tenía para mover el aerosol, porque no es nada fácil la técnica tampoco, y pintó super bonito; con cuantos “no” se deba haber topado porque además era de varias calles a la redonda y que seguro empezó por las casas de junto [...]. No quería ni dinero, no quería nada, solo un lugar para expresarse y hacerlo, digamos, de manera legal, hacerlo con calma, explayarse. Necesitan lugares y si entre la sociedad no hay apertura, entre las autoridades menos porque esas construcciones vienen de las autoridades. La “alta cultura”, a ver, no hay alta ni baja, es cultura y punto, y cultura es todo, te guste o no te guste; y más cuando eres una autoridad de cultura, no puedes emitir esos juicios de valor, si no te gusta te lo callas, pero es tu obligación como funcionario abrir esas posibilidades y es algo que no les cabe en la cabeza. Y por eso estos grupos que son muy valiosos porque precisamente es un grado altísimo de inserción cultural y comunitaria, como dicen siempre los políticos, el tejido social, pues ahí está, es la clave del tejido social, pero pues a nadie le importa porque es muy bonito decirlo en los discursos, pero a la hora de la hora les da cosa porque no es políticamente correcto. Pero son formas de arte que salieron de la ilegalidad, y digo bueno, si al final del día viéndolo en retrospectiva consideras que mucha gente piensa que los impresionistas pintaban así porque bebían absenta y la absenta es ilegal, pues entonces el impresionismo también surgió de la ilegalidad y todo el mundo te paga millones de dólares por una obra de Van Gogh. Pero es algo como que no se piensa, es como mucha ignorancia en general [...].

➤ **¿Hay posibilidades de gestionar algún espacio para dar la apertura al arte urbano?**

1:30:02- Pues mira, yo creo que lo primero que habría que hacer es dar a conocer investigaciones como la tuya, porque yo te digo, me parece que cómo nos ve la gente desde afuera, para empezar a los estudiantes de cualquier carrera humanística, pero particularmente historia del arte que es algo que nadie entiende, hasta la fecha me siguen preguntando ¿pintas? No, eso es artes plásticas, historia del arte no es eso. Entonces, en la medida que este tipo de cosas se salgan y se pongan en valor; el hecho de decir que un proceso de arte urbano como estos es digno de un trabajo de investigación de una tesis que puede ser publicable y divulgable, creo que sería el primer paso porque es romper con ese esquema mental que tenemos de que eso no es arte, esto no vale; entonces, siento que nuestra cultura un poco... y el hecho de que seas extranjera ayuda mucho, creo yo, porque a veces es complicado para ciertas cosas, pero en México particularmente, no sé en otros lugares de Latinoamérica, todavía nos dejamos convencer por los espejitos, o sea, lo pudo haber dicho mi compañero que nació en la sierra y estudió la misma maestría que tú, pero si me lo dice un español, me lo dice un europeo, me lo dice un extranjero, le doy un poco más de validez. Es muy feo, pero es la realidad. Entonces me parece que, para empezar, hay que dar a conocer que estos temas son dignos de estudiarse porque son un fenómeno social que afecta a nuestra cultura, nuestro entorno artístico, una, está afectando a los artistas, y dos, pues es empezar a generar esos lugares a partir de la difusión de este tipo de investigaciones porque no existe. Hay gente que sí se deja convencer como para crear estos foros de encuentro, tiene que ser obviamente empresarios o gente como que ajena al gobierno, pero que tenga cierta capacidad económica o un espacio, por ejemplo, el dueño de profética, José Luis Escalera, pues está muy metido en este

rollo y entonces se hacen presentaciones de libros en el patio de profética, ruedas de prensa de temas tal vez no muy políticamente correctos porque le gusta esa dinámica como rebelde. Entonces sería como buscar estos lugares y comenzar a jalar a la gente [...]. Porque te digo, a percepción sigue siendo que no es arte, que no es cultura [...]; lo mismo pasa con los tatuadores [...], alguien tatuado, aunque ya no se deba hacer formalmente, todavía hay discriminación; para mí es una expresión artística porque implica un proceso creativo, pero mientras no le cambies el chip a la gente pues no se va a poder [...]. De alguna manera, si es un movimiento contracultural porque también es de rebelarse, también implica un proceso de ir en contra de la norma socialmente aceptada. Entonces todos estos grupos que están fuera de esa norma tienen que empezar, en principio, a visibilizarse, y ¿cómo? A través de este tipo de investigaciones, que son serias, que son sistematizadas, que son con una fuerza documental detrás. Yo ahorita que estoy como trabajando por mi cuenta, hay muchas asociaciones, de hecho, yo quiero armar una asociación civil con un socio que vaya como en este sentido de asesoría, como de gestión, como de muchas cosas, que todo tenga que ver con el arte; entonces, a partir de estas asociaciones civiles se pueden generar espacios de divulgación, espacios de expresión; ahorita yo conozco como un par nomás y una de estas está en Atlixco, no está ni siquiera en Puebla capital [...].

➤ **Sí, y observo que hay cierta deficiencia justamente en eso, en enseñarle a los artistas a que pueden gestionar sus propios espacios y de conocer otras posibilidades. Además, en Puebla no hay ningún espacio vinculado con el arte urbano y contemporáneo...**

1:39:32- ¿Sabes qué? Sí había, el problema es que, en el ámbito cultural particularmente, el Morenovallismo causó muchos estragos, o sea, hay que decirlo, porque si había, estaba la Galería de Arte Contemporáneo Ángeles Espinoza Yglesias que está ubicada en la zona de San Francisco donde está el parque, ese inmueble que ahora es una oficina gubernamental o algo así, era una galería de arte contemporáneo, ya años después se le puso Ángeles Espinoza Yglesias cuando se murió la señora; pero ahí se hacía año con año el encuentro poblano de artistas contemporáneos, era un espacio industrial porque toda esa zona fueron fábricas, entonces este era como el casco de una fábrica, obviamente una galería inmensa con techos super altos y con estas columnas de hierro y todo el piso era de concreto pulido; entonces te daba la oportunidad de montar prácticamente lo que quisieras porque como los techos eran bien altos, de repente poníamos unas instalaciones así que caían y estaba padre porque prácticamente cualquier artista entraba, también era por convocatoria; pero el encuentro, aparte de que implicaba la exposición de sus obras, implicaba conferencias, implicaba invitar, por ejemplo, alguna vez invitamos a alguien de la fundación Jumex para que nos contara como es la gestión de exposiciones internacionales de arte contemporáneo o lo que implica realizar las exposiciones, los problemas, cuando son videoarte, el tema de la autoría, los créditos, cosas así; y aparte se les daba su constancia de participación y se publicaba un folleto cada año con todas las obras que participaban y se le daban a todos los artistas como para decir: participe. En mis tiempos yo participe en varios, estuve trece años ahí; se quedaron en la edición once del encuentro de arte contemporáneo, que pasó, que cuando Moreno Valle llegó desapareció la galería y ahora son oficinas de gobierno, es un cis donde haces trámites de placas y esas cosas; y es así como bueno, no era necesario, el gobierno del estado tiene como otros cuatrocientos mil inmuebles, ¿por qué este?, si nos perjudicó el señor, yo que curé el Museo Bello lo conozco como la palma de mi mano, me sé hasta los números del inventario de las piezas, trabajé casi veinte años con ese museo y “quítame de acá, quítame de allá” para rellenar el Barroco, fue un fastidio su política cultural. Si había, el problema es que ahora, por lo menos en esta administración; digo, Julio Glockner mientras fue secretario de cultura la verdad nunca vi que hiciera nada entonces no sabía cuál era su tirada; pero ahorita como el gobernador es 4T y desgraciadamente no es que sea popular, es populista, entonces no se están centrando en esas cosas porque el arte contemporáneo es elitista según su percepción, entonces se están centrando en este tema, no sé si alguna vez has escuchado alguna entrevista del secretario de cultura de que todo lo relaciona con las treinta y dos regiones del interior del estado que son regiones etnográficas en las que se divide el estado de Puebla; o sea, sí, yo no digo que este mal, la etnografía está muy

bien, pero no puedes cargarte completamente a eso sin darle también fuerza a lo que está pasando en este momento, que es eso, eso es lo que está aconteciendo ahorita; se lo está dejando a la posteridad para que la posteridad diga bueno es que en ese momento no hicieron nada y se está dejando que gente que ya está cansada pues simplemente se vaya a los medios y despotrique contra el gobierno y con toda razón. No le dan importancia a eso porque no es importante, porque ahorita como son populistas, como son 4T, el arte contemporáneo es elitista pues vamos a las 32 regiones que es más popular, así construyen sus políticas. Yo por eso salí de museos al final, bueno no salí, me sacaron, pero fue por eso, ya dijo el gobernador que Moreno Valle nos puso en la torre, bueno regresen las piezas que se llevaron a la mala a los museos que corresponden, porque el Museo Bello tiene tres mil veintiocho piezas de las cuales el ochenta por ciento está en otros diez museos y no en el Museo Bello, o sea, yo me tuve que ir a buscar pieza por pieza a todos los museos, cada quien lo suyo y háganse bola con lo que tengan; si el Barroco no tiene acervo, pues no es mi problema, ni del Museo Casa del Alfeñique, ni del Museo San Pedro. No les gusto esa percepción, pero creo que es muy importante; no les gusta que le señales lo que no está bien porque no tenía nada que ver con las treinta y dos regiones, pero que no tenga nada ver con eso no le resta importancia y relevancia a su colección. Es un tema super complicado. [...] La única vez, y fue cuando me tocó a mí en mis primeros años, que hicimos grandes cosas porque los dos gobernadores que se suscitaron en esos años, los dos eran del mismo partido, sale un priista, entra un priista, y el que entró, Mario Marín, el señor era muy ignorante, pero se allegaba de los que sí sabían y entonces el secretario de cultura de ese tiempo, yo ya estaba en la subdirección, cuando empezamos a recibir toda la presión social del Bello que ya tenía como diez años que no se veía, según que ya nos lo habíamos robado, según que se lo habíamos vendido a los japoneses y no sé qué tanto chisme salió; le dije hay que bajar recursos, pero ¿sabes cuánto va a costar remodelar la casa? Hicimos un mega presupuesto, eran ochenta millones, me acuerdo perfecto, y dijo vamos a Casa Puebla y hay que explicarle al gobernador, pero ven conmigo porque tú eres la experta. Me senté en Casa Puebla y el señor así de ¿por qué tan caro?, me puse a explicarle concepto por concepto, la importancia de la restauración, la importancia de comprar pinturas especiales, hidrofugantes, que no se lavaran, que no afectaran el inmueble histórico. Así nos soltó ochenta millones de pesos para un inmueble, lo único que había que hacer era tener los argumentos en la mano, plantearse los al señor y el señor dijo va. Yo he trabajado para muchos gobernadores, pero él era el único que, cuando estábamos en montaje en el Bello a las dos o tres de la mañana, llegaba para ver que necesitábamos. Nos daba la confianza completamente de hacer las cosas; cosa que desde Moreno Valle y los subsecuentes ya no pasó, ahí, al contrario, yo tuve muchos problemas con este secretario de cultura actual porque a mí me invitaban a escribir en artículos y me decía no puedes porque eres funcionaria, pero voy a firmar con mi nombre como historiadora del arte, no como funcionaria, y no [...]. Ese es un problema de egos muy fuerte en muchos ámbitos y no creo que sea nomás acá, digo que también en muchos otros estados; y eso pasa desgraciadamente también con los propios artistas, llevan agua a su molino, por eso es que se ha hecho tan difícil consolidar estos grupos no institucionalizados porque a lo mejor comparten visiones, pero ya que están viendo las cosas pues es llevar agua a su molino; pues somos humanos, al final pasa. Yo creo que en la medida en que se informen de las posibilidades es como mucho más fácil [...].

**CITLALÍN LÓPEZ RODRÍGUEZ, ex Analista en la Secretaría de Cultura, 37 años
13 de diciembre del 2021**

➤ **Presentación, ¿Cómo te llamas, que edad tenes y cuáles son tus estudios?**

00:18- Soy Citlalin López Rodríguez, tengo treinta y siete años, estudié la licenciatura en ciencias humanas en la Ibero aquí en Puebla, soy generación 2006 y recién acabo de terminar la maestría en estética y arte de la BUAP en 2020.

➤ **¿A qué te dedicás?**

00:43- Pues básicamente en los años de diferencia que hay entre la licenciatura y la maestría estuve en el gobierno del estado de Puebla, originalmente en la Secretaría de Cultura; yo entro en 2007, en 2011 hay un cambio, deja de existir la secretaria de cultura y se convierte en Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, en OPD, Organismo Público Descentralizado, y me quedo allí en esa transición; en 2017 lo que sucede es que, con el cambio de administración, deja de existir el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla y se crea la Secretaría de Cultura y Turismo y todavía estoy yo en esa transición hasta que decido por motivos personales dejar el trabajo ahí; tomo como un periodo de descanso y ya en 2019 entro a la maestría.

➤ **Sé que estuviste trabajado para los programas del CONACULTA, ¿Cuántos años estuviste ahí? ¿Cómo estaba conformado el equipo y cuáles eran tus funciones?**

02:07- En su momento cuando estaba en la Secretaría de Cultura había una subdirección de programas CONACULTA, entonces yo recién salía de la licenciatura, entro a la Secretaría de Cultura, originalmente no sabían en dónde podía apoyar mejor, entonces estuve unos primeros meses como apoyando en diferentes áreas y justo en esta subdirección se controlaban todos los programas de aportación bipartita entre el gobierno federal y el gobierno del estado de Puebla, y que se conocía como programas CONACULTA; y en el periodo en el que estaban viendo que podría hacer mejor yo, estaba abierta la convocatoria del Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artístico de Puebla (PECDA), en ese entonces el programa abría convocatoria y recibía proyectos de manera física, entonces la logística era muy complicada sobre todo en los últimos días porque todos los artistas llegaban los últimos días con sus tres sobres con proyectos [...]. Desde ese entonces Ricardo Santiago era la persona que llevaba operativamente el programa dependiendo de la subdirectora, entonces lo apoyo a él y empiezo a involucrarme en este tema de los programas. Desde esa subdirección no solo se controlaba el PECDA, también había otros programas como Alas y Raíces, Alas y Lectura, Desarrollo Cultural Municipal, todos los programas que implicaban una aportación federal y estatal pasaban por esa área. Me quedo yo como analista del 2007 al 2010; en esa transición hubo dos cambios en la subdirección, pues tuve dos jefas como tal, en 2010 lo que sucede es que la persona que estaba como mi jefa se decide salir por motivos personales y le encargan la subdirección a otra chica, pero esa chica estaba operando también un proyecto grande que es el de la biblioteca Palafoxiana entonces ya deciden, como ya tenía tres años como analista, confiarme el área; sin embargo, por unos temas de que por el 2010 se estaba cerrando el cambio de administración con 2011 que es cuando entra Moreno Valle, ya no se puede respetar como el área de una subdirección, entonces lo que hacen es transformar el área en una jefatura y me quedo yo a cargo del personal que en ese momento estaba. En ese entonces estaba la subdirectora, había una secretaria y éramos tres operativos, tres analistas llevando programas, aunque era una subdirección extraña, si bien ella solo tenía como dependiendo a sus tres analistas y a su secretaria, siempre se apoyaba en otras áreas, por ejemplo, este programa que menciono de Alas y Raíces se operaba desde servicios educativos de museos porque el operativo de servicios de educativos tenía mucho contacto con población estudiantil, con niños como tal, y habían proyectos que se engarzaban muy bien. El programa Alas y lectura se operaba con apoyo de otro operativo que estaba en bibliotecas; [...] otro programa que es PAICE, Programa de Apoyo a la Infraestructura Cultural de los Estados, y en este programa te ibas a relacionar con un operativo que siempre iba a ser el responsable del espacio que en ese año se había concursado un proyecto, en su momento pudo haber sido la Fototeca del Estado, la Fonoteca, la Sala Clavijero, siempre te ibas a relacionar con más gente de la misma secretaria, del mismo consejo, para sacar adelante lo que implicaba llevar a cabo estos programas CONACULTA. Ese fue mi periodo, ya en el 2010 yo tomando la jefatura me quedo hasta 2017 que es cuando yo decido renunciar. Y en ese periodo pues si hubo muchos cambios, cuando yo entro solo se hacía esto, los fondos mixtos, la aportación estatal y la federal; sin embargo, a partir del 2009 se da un recurso a nivel federal que se llamaba subsidio y ese recurso trataba de que el gobierno federal entregaba un monto a cada entidad del país, entonces ese monto oscilaba entre... primero eran quince millones, en su momento llegaron a ser un poquito más de treinta y dos, y

ese recurso se fragmentaba en diferentes proyectos, al principio solamente los que quería el gobierno del Estado; o sea, Hidalgo decía para que quería sus treinta y dos millones o sus quince millones y en eso los ocupaba, Puebla lo decía y en eso los ocupaba, se respetaba el etiquetado del Estado. Ya como por 2013 lo que hace el gobierno federal es decir ahí te va tu subsidio, pero de ese subsidio este porcentaje lo vas a utilizar para hacer estos proyectos, entonces ya nos asignaban proyectos de alcance nacional, así los denominaron ellos; entonces cuando entra eso, el área se empieza a cargar de un trabajo extra, no porque nosotros fuéramos a operar treinta y dos millones, sino porque de acuerdo a los proyectos teníamos que vincularnos aún con más gente de la misma secretaría para sacarlos adelante [...]. Cuando yo estaba en la jefatura llegué a tener a la persona que hacía de secretaria y hasta cuatro operativos, ya en el área, porque si se necesitaba a alguien que se encargara de vincularse con todos estos, sobre todo en el tema de rendición de cuentas, teníamos una necesidad muy importante pues si de estar... Nosotros no hacíamos los reportes como tal, pero te tenías que contactar con el responsable operativo del proyecto para que te estuviera mandando tus reportes y luego con el área administrativa para que te mandaran los estados de cuenta, ir empatando ambos rubros y es eso lo que hacía el área; entonces si ya era un trabajo pues muy pesado y si se necesitaba más gente [...].

➤ **¿De qué se trataban estos proyectos de alcance nacional?**

09:42- Pues cambiaban cada año, por ejemplo, en 2010 fue cuando se da como el primer monto grande porque fueron treinta millones y ese fue un año muy particular porque fueron los quince millones que se podían dar al gobierno del estado para hacer los proyectos que el gobierno considerara prioritarios y los otros quince millones era para festejar este tema del bicentenario de la independencia y el centenario de la revolución mexicana, entonces se hizo como una colección editorial de publicaciones de discos y de libros en torno al tema, eso fue recurrente, el tema de ediciones; otra cosa que fue muy recurrente fue la orquesta sinfónica de Puebla; otro proyecto que también se mantuvo mucho tiempo fue la escuela taller de capacitación y restauración; otro, por ejemplo, fue los centros de capacitación de música de banda (CECAMBA); y algunas cosas de infraestructura que de pronto se requería para museos, pues entraba para museos. Otro que fue también importante fue la agenda cultural, había un proyecto de agenda cultural en donde ese momento el secretario del CECAP (Centro Estatal Contra las Adicciones Puebla) era Saúl Juárez y dijo vamos a entrarle a un tema directo de formación de públicos donde van a ser martes de teatro, jueves de danza, viernes de música; entonces se uniformó una agenda cultural y nos hizo coordinarla muy bien [...] en donde todos sabíamos lo que estaban haciendo todos [...]. Era mucho más eficiente en el sentido de que compartías de manera más cercana con los responsables de museos, qué estaban haciendo, y fortalecías con lo que uno podía traer de proyectos federales a otras áreas. De ahí mismo se pagaba la impresión de una agenda que se repartía en los museos o en Casa de Cultura donde la gente podía consultar cada mes todo lo que iba a haber ese mes; era muy complicado porque operativamente programarte un mes antes lo que ibas a hacer el siguiente mes era super complicado; pero si fue un proyecto que se etiquetó varias veces en el subsidio y ya los demás como que iban cambiando [...].

➤ **En esto de la agenda cultural, ¿Cómo hacían para ponerse de acuerdo sobre que se iba a presentar y cómo se contactaban a los que iban a participar?**

13:17- Pues siempre ha habido una dirección de música, un área de teatro, un área de danza, esas generalmente eran jefaturas, y cada dirección tenía comunicación con su comunidad artística, incluso también pasaba que pues un trio de cuerdas llegaba y decía nos queremos presentar y pues se les programaba o les decían pues tráeme tú propuesta y se valora [...]. Nunca hubo una convocatoria pública, pero tampoco eran áreas cerradas de que tú llegaras con una propuesta y te dijeran no, nunca; siempre se consideraba [...] en criterio de lo que se estaba programando. También tenía que ver mucho con la temática del mes incluso, obviamente en septiembre si entraba pues una danza típica; si tenía que ver mucho con ese tema, también con recibir la gente

de retribución social, en su momento hicimos lo posible por incorporarlos a los beneficiarios del PECDA que ya estaba corriendo el apoyo, incorporarlos estas actividades.

➤ **Con respecto al PECDA, ¿Cómo se llevó a cabo? ¿Cuáles eran los pasos de selección para otorgar el estímulo?**

15:20- Fue algo bien complicado, siempre que hablo del programa yo siempre digo que en mi área lo que hacíamos es formalizar los convenios, renovar la aportación estatal, hacer esa gestión interna, estar enviando los reportes de avance, ver la rendición de cuentas y de todo eso era muy complicado, no era un trabajo que disfrutara personalmente; pero el PECDA siempre fue un programa que si se disfrutaba mucho porque era de los pocos que tenías la oportunidad de ver de cerca el desarrollo de la gente [...]. El proceso si tiene diferentes etapas, digamos que se parte de la renovación como tal, el primer paso es ese, hacer la renovación de este convenio que hay un convenio marco entre el gobierno del estado y el gobierno federal a través del CONACULTA, después de la secretaría de cultura, que se tiene que renovar por programa y en esa renovación es que se dice que el gobierno del estado va a poner un millón de pesos, el gobierno federal va a poner otro millón, siempre es en términos de lo que aporta el estado, lo que la federación reserva para esa entidad con sus programas, puede haber casos en que un año diga el gobierno del Estado este año no tengo para este programa, pues no se renueva, entonces esa gestión de renovación básicamente se trata de negociar el tema de las aportaciones y en formalizar un convenio; una vez que ya está formalizado el convenio, el siguiente paso era convocar a una comisión de planeación que estaba conformada por artistas reconocidos en las disciplinas en las que se consideraba para esa emisión de la convocatoria, entonces estamos hablando de que casi siempre fue artes plásticas, medios audiovisuales, literatura, teatro, música, danza. Puebla tuvo una categoría que en su momento fue formación de públicos, después cambio a promoción cultural y después a gestión cultural [...]. También hubo otra que fue cultura urbana popular que después cambió a arte urbano en donde se buscaba también como a gente que no estuviera ligada a la disciplina de una forma no tan rigurosa o académica; y otra categoría que también siempre tuvo puebla literatura en lengua indígena. Entonces estas tres categorías fueron particulares de Puebla, en cada entidad podías valorar si tu comunidad artística necesitaba o no estas categorías. Había, por ejemplo, estados que tenían residencias en el extranjero, Puebla nunca lo hizo, pero tenía estas otras, cada estado tenía como esa libertad. Y una vez que decidías estas van a ser mis categorías pues entonces necesitas los especialistas, obvio un representante de cada una [...]; ya que tenías esta convocatoria de estas personas, les llamabas para presentarles, primero, el techo financiero, este año contamos con este recurso, se les proponía como unas bases prediseñadas en la que ellos con lo que se habían especializado en cada una de sus disciplinas te decían que es mejor que al creador de treinta años le pidas esto y al de tal trayectoria esto, ellos decían que criterios debían de acotarse para plantear cada caso. Una vez que quedaban estas bases se mandaban a revisión de la federación, se daba como el visto bueno y se lanzaba la convocatoria a medios. Una vez que estaba el periodo de vigencia, pues nos recomendaban de que fuera cuarenta y cinco días mínimo; era una labor de medios, ya cuando estuvo lo de las redes sociales era un poco más fácil, pero en su momento era en el periódico, pegar carteles en las universidades. Y otra cosa que se hacía muy importante era dar talleres de elaboración de proyectos culturales; en su momento, ahí en CONACULTA, quien coordinaba el PECDA con Puebla, digamos que estaba como por regiones, había un coordinador de la zona centro que coordinaba el PECDA para Hidalgo, Guerrero, Oaxaca, Tlaxcala, Estado de México, Ciudad de México y Puebla, a estos estados nos coordinaba la misma persona y esta persona que fue el Dr. Carlos García hizo una publicación que se llamaba “Cómo elaborar un proyecto cultural y no frustrarse en el intento”, era buenísimo, el ya falleció, yo lo recuerdo con mucho cariño; lo hacíamos generalmente uno al interior del estado y otro en capital [...]. Pues se creó este documento y el después deja el programa desde la coordinación centro, pero el documento se queda como una guía muy importante; después nosotros la retomamos, ya cuando yo tuve más experiencia también di los talleres porque si era como una parte importante del lanzamiento de la convocatoria. Cuando no se tenía los recursos o la logística para dar los talleres

lo que hacíamos era también elaborar una guía y los solicitantes la podían pedir por correo electrónico. Cuando se hacía el cierre de la convocatoria era la entrega de proyectos, la locura; hasta 2011 se hacía presencial, que es el tiempo que yo estuve como analista, teníamos que tener incluso apoyo de servicio social para recibir los últimos dos días que era una fila enorme de gente que quería darnos sus proyectos; se clasificaban y se les daba un papelito de recibido con sello y todo. A partir del 2011, de hecho, cuando ya no está el Dr. Carlos García, entra otra persona que fue Luis Alberto Lechuga que era mucho más joven, pero con mucha experiencia y un potencial ahí en CONACULTA en la zona centro y nos dijo va el PECDA en línea; ya estaba el FONCA en línea, dijo quiero que Puebla sea el piloto así que nos capacitan primero, Puebla fue el primero en capacitarse para manejar la plataforma y fue el primer estado en recibir en línea los proyectos a través de la plataforma PECDA en línea. Esa fue una experiencia muy enriquecedora en ver como migraba todo; aun así, ese año, por respaldo, por no confiar del todo en la plataforma, se recibió en físico y en digital [...]. Al cierre de la convocatoria, ya cuando teníamos todos los proyectos, se contabilizaban y se clasificaban por disciplina, obvio con la plataforma ya lo hacía la propia plataforma y ahí solo se hacía una revisión administrativa de ver que la documentación, la IFE, acreditara que había nacido en Puebla y que cumpliera con los requisitos. Cuando ya se tenía esa depuración, hacíamos el conteo final, volver a convocar a la comisión de planeación y ya les entregábamos de danza fueron tantos, de literatura tantos y así. Entonces lo que ellos hacían en esa reunión era darnos una propuesta de jurados, lo ideal es que fuera un jurado que ellos conocieran, a quien pudieran invitar, un especialista en el tema y que pudiera darle seguimiento al grueso de proyectos que se recibía [...]. Ellos solamente proponían un jurado local, lo que se operaba ya desde que yo había tomado el programa era que, por transparencia, porque a veces si habían quejas en periódicos de alguien que no había ganado y señalaba directamente a los jurados de fulano de tal no me eligió por tal y tal razón; entonces iba el jurado local respaldado por la comisión de planeación más dos jurados nacionales que se convocaban a través del programa de retribución social del FONCA, podía ser cualquier persona a nivel nacional con una beca FONCA [...]. Eso también fue mucho más sencillo porque nos dio transparencia y también daba el criterio diferente sobre la calidad de los proyectos sin perder de vista la experiencia del jurado local [...]. Se levantaba un acta por disciplina de la comisión técnica, es decir, de los jurados, y se hacía una última reunión con la comisión de planeación en donde se les entregaba la resolución y ellos avalaban. Lo que se hacía también en esa reunión y que tratamos de que por transparencia fuese así, era decir que, si habían llegado más proyectos de artes visuales, artes visuales tenía que tener una mayor cantidad de proyectos seleccionados; si habían menos de danza, pues había menos lugares para danza [...]. Y una vez que se validaba, se daba la publicación de los resultados y lo último que quedaba ya era la entrega de administraciones, el apoyo no se daba de una sola, sino que, en la mayoría, libres creadores, creadores mayores de treinta y creadores con trayectoria, se les daba un monto mensual, solamente en apoyo a la producción que aplicaba para teatro, danza, música, artes escénicas, a ellos si se les entregaba en dos o tres administraciones porque obviamente implicaba un monto que iba para eso, para producir un montaje. Lo que venía después ya era la tutoría, generalmente, el jurado que había propuesto la comisión de planeación, que era el jurado local, era el TOFU, a esta persona se le pagaba como jurado y luego se le pagaba como tutor para que durante los diez meses del apoyo estuviera dando seguimiento a los proyectos. Y algo que pasa a partir del 2012, a veces si había conflictos de las dos partes, de que llegara el beneficiario y que dijera no encuentro a mi tutor, no me contesta, no sé qué hacer, o al revés, que llegara el tutor y te dijera a este fulano lo vi el primer día y no lo he vuelto a ver en dos meses, entonces nosotros entrábamos en pánico porque son recursos públicos; entonces lo que decidimos desde el 2012 fue las asesorías presenciales, ellos se podían comunicar en cualquier momento, pero estábamos obligados a juntarlos, pedíamos un espacio de los mismos que se tenían en museos, la fototeca o talleres, donde fuera les pedíamos un espacio, programábamos una semana de asesorías, cuando me era posible asistía, cuando no, Ricardo Santiago siempre estaba allí, se le preguntaba al tutor que necesitaba y se les daba. Propició otra cosa muy interesante que no he tenido el tiempo de mirarlo en retrospectiva, se empezaron a dar colaboraciones, sobre todo en

promoción cultural porque la gente de música sabía lo que estaban haciendo sus otros compañeros beneficiarios y se daban como estos intercambios [...], una comunicación extra entre los beneficiarios que siento fue bueno en términos generales, les dio un reconocimiento entre ellos como generación, yo sé que se lograron intercambios.

➤ **¿El PECDA recibía un millón de pesos?**

31:46- Sí, pero era un monto aleatorio, o sea, lo que es información pública obviamente es el monto asignado a los beneficiarios, entonces estamos hablando de, por ejemplo, en 2011 de dos millones cuatrocientos diez, un monto etiquetado a puros apoyos; en 2012, dos millones cuatrocientos cuarenta [...]; ya para la convocatoria de 2017-2018 fue de tres millones cuarenta. Pero lo que es importante es que este monto no es toda la aportación estatal y federal, hay un porcentaje más que son los gastos de operación, se destinaba entre el cinco por ciento por cada emisión porque había que pagar todo esto, la logística de la recepción de proyectos, la difusión, cuando hacíamos talleres, el pago a jurados, el pago a tutores, y todavía cuando se implementó lo de retribución social en 2011 nos reservábamos un poco de recurso por si el beneficiario de pronto salía con que quería montar una exposición o se lo apoyaba si quería traer otro artista o él ir a municipios, se apoyaban estas cosas [...].

➤ **¿Cuánto recibía cada artista aproximadamente?**

34:29- Para la categoría de jóvenes creadores, creadores mayores de treinta, arte urbano y promoción cultural, oscilaba entre los cuarenta mil y los cincuenta mil pesos; los creadores con trayectoria eran de cincuenta a setenta [...].

➤ **¿La categoría de arte urbano siempre se mantuvo y cuantos artistas participaban?**

36:16- Sí tenía convocatoria; en los años que yo estuve siempre se mantuvo la categoría, la variación fue de llamarla cultura urbano popular y después cambiarla a arte urbano, y de hecho, [...] la categoría se mantuvo activa principalmente por la petición de gente que hacen murales y grafiti, de hecho, Colectivo Tomate tuvo el apoyo pero ahorita no me puedo acordar si fue por promoción cultural o como arte urbano, no me acuerdo a nombre de quien entró. [...] Recuerdo a gente que después hizo una trayectoria aquí en Puebla, había un chico que se llamaba Jonathan Lima, otro chico que es Ricardo de la Rosa, los del colectivo. Incluso se les apoyaba en la gestión, o sea, mi apoyo era firmarles un oficio de esta persona tiene un apoyo y ellos con esa carta iban y decían si podían pintar una pared. Si funcionaba.

➤ **¿Los artistas cumplían con los requisitos que se le solicitaban al darle el apoyo?**

39:09- Sí, fíjate que este rollo de estar diciéndoles todo el tiempo son recursos públicos; lo que procedía operativamente cuando alguien se atrasaba era detenerle las administraciones, si el tutor te entregaba el visto bueno de que ya entregó el reporte, incluso había un reporte firmado que ellos nos tenían que llevar con la firma del tutor, las administraciones iban saliendo. Pero en algún momento cuando alguien decía que una persona ya se estaba atorando le deteníamos las administraciones, se le ponía al corriente y se le liberaba; pero incluso eso ya era extremo, no fue tan frecuente. Todo siempre iba como en orden, las tutorías presenciales ayudaron mucho. Tuve tutores de una voluntad impresionante, había un chico, por ejemplo, que estaba en la Esmeralda en Ciudad de México, le pagamos sus pasajes al tutor y fue a ver como estaba trabajando porque tenía la sospecha de que le estaba enviando fotos con obras de años atrás [...]. De estos periodos que te estoy hablando, del 2011 al 2017, estamos hablando de que fueron trescientos treinta y tres proyectos y de esos yo solo recuerdo un caso en el que tuvimos que detener una carta de finiquito. Entonces el 99.9 por ciento se compromete y lo saca adelante [...]. La norma del programa es que para que tu vuelvas a concursar en otro apoyo tienes que entregar a carta de finiquito, de conclusión satisfactoria. Incluso no se retiene de manera vitalicia, a esta persona que se le retuvo se le dijo ponte de acuerdo con tu tutor para ver cómo puedes entregar los productos con los que te comprometiste y si lo haces y el tutor tiene voluntad [...] se te entrega la carta.

➤ **¿Se han relacionado con entidades privadas? ¿Hay otras instituciones, aparte del IMAC, que den apoyos culturales y artísticos?**

42:58- En realidad no y siento que también fue una deuda permanente del programa dentro de todas las cosas que se trataron de hacer siempre quisimos vincularnos precisamente con una presencia fuerte de la iniciativa privada, pero nunca se pudo consolidar, incluso el convenio de apropiación bipartita te permitiría hacer aportaciones de particulares porque entraba, bueno, siempre trato de hablar en pasado porque el PECDA como tal ya lo absorbió el FONCA, entonces ahora estoy investigando como funciona ahora porque todo esto que yo sabía no estoy segura que siga así funcionando; pero bueno, en su momento, tengo conocimiento, precisamente por este contacto que teníamos con el responsable del programa de zona centro, de que en Oaxaca había una fundación que era una aportación extra para el PECDA y entraba en convenio; si el gobierno estatal ponía un millón, la federación iba a poner otro millón y este particular, que tampoco sé quién es, podía poner, podían tener el triple por involucrar a un agente particular. Y era perfectamente válido porque como entraba en un fiduciario, se entregaba un recibo de una notaría a esta entidad privada; entonces esta ese nivel como muy fuerte de responsabilidad monetaria a lo más básico que podría ser la difusión de los ganadores, colocarlos en espacios particulares, eso es algo que siempre tuvimos la inquietud de hacer al menos en algunas universidades en la agenda por retribución social. En algún momento hicimos diálogos con la Capilla del Arte de la UTLA, pero ya no logramos consolidarlo. Pues si es de lo más complicado pues vincularnos. En ocasiones si lo que se hacía era que nos apoyaran para dar los talleres, dimos algunos en universidades para su misma comunidad con los que estaban estudiando artes [...].

**PEPE GRACMOR, Artista, 37 Años.
2 de marzo del 2021**

➤ **Presentación, ¿De dónde sos? ¿A qué edad comenzaste a pintar? ¿Qué te impulsó a hacerlo? ¿Viene de familia?**

00:20- Me llamo Pepe Gracmor, ese mi nombre artístico, soy de la ciudad de Puebla y comienzo a pintar en 1998 como escritor de grafiti o tagger dentro del movimiento urbano; y posteriormente entro a estudiar diseño gráfico en el 2003 a la BUAP aquí en la ciudad de Puebla y regreso al muralismo en 2010 en un proyecto que se llamó Puebla ciudad mural. Yo empecé a pintar por el gusto del grafiti en el '98 por compañeros que teníamos ese gusto en común, en ese tiempo solo taggeabamos o poníamos nuestro seudónimo en todo lo que podíamos con todo tipo de material, ya sea plumones, aerosoles [...]. Acá en Puebla fue muy característico que cada banda tenía su estilo de letra y caligrafía que los identificaba y zonas de la ciudad que les pertenecían. Era ver la riqueza de estilos que a diferencia de otros estados de la República mexicana no se vio como si aquí en Puebla en ese tiempo. Ya cuando estudié diseño gráfico me di cuenta que era totalmente diferente, ya conocer áreas como el cartel, la tipografía, la ilustración, todo lo que engloba el diseño gráfico es muy amplio, y cambio mucho mi manera de ver las cosas, ya no me enfoque como en lo local o en la ciudad, ya podías mostrar tu trabajo gráfico, bueno en ese tiempo estaban algunas redes, pero siempre el internet ha sido una plataforma en la que nosotros hemos podido mostrar todo lo que hacemos, ya sea desde un dibujo o hasta ya una marca, o un proyecto más grande, generar la imagen de un negocio o ilustraciones personales. El gusto primero fue el dibujo, porque yo de chico dibujaba personajes de historieta, de cómics de Marvel y de DC, y ya después el grafiti y ya después mi pasión por el diseño y ver lo que se hacía no solo nacional sino internacionalmente a través de estudios o artistas que yo iba conociendo en el internet fue lo que me completó más dentro de esta cultura visual, más que una general. Familiarmente, tengo otro primo que es diseñador gráfico, muy buen artista, pero de ahí en fuera creo que la mayoría de mi familia se enfocó mucho más en la música: mi papá sabe tocar, mis primos saben tocar, mis tíos saben tocar, y creo que la familia se enfoca más hacia lo musical, nadie como profesional, pero la pintura, el grafiti y el diseño pues creo que solo yo.

➤ **¿Qué artistas te llamaron la atención? ¿Qué temáticas abor das?**

4:54- Pues en ese tiempo había artistas como Gauss, en cuanto al grafiti Koptu o Zenone, ya después en la universidad ya eran como estudios o cartelistas, un profesor mío René Ascui un cartelista de origen cubano que es de los máximos representantes. En el diseño creo la mayoría eran estudios como Abracadabra, ya no me acuerdo tanto. [...] Pero me interesaba mucho como se movían los artistas independientes, más allá de conocer todos los trabajos de los estudios de diseño gráfico o estudios de publicidad, cuando estaba estudiando me interesaba más saber cómo se movían los artistas gráficos, plásticos urbanos, diseñadores o graffiteros. Era lo que yo quería, ser mi propio jefe, tener mi propia marca, tener mi propia imagen, tener estilo propio. Tengo un estilo gráfico que no puedo decir que es único porque en realidad se asemeja al de muchos artistas en cuanto a composición, color o equis cosa, internacionales porque creo que nadie es único, pero ha sido todo un proceso, el mismo estilo va cambiando dependiendo de los gustos, los conceptos, la temática o la manera de representarlos. Las temáticas que he manejado hasta ahorita son como prehispánicas, toda mi gráfica viene del arte maya, entonces siempre abordo todas estas graficas de Mesoamérica y de culturas como la Maya, la Azteca, la Olmeca, y creo que así surge, de esta combinación, lo que a mí me interesa de la riqueza de la gráfica prehispánica de mi México con la combinación de los coles del Pop Art que es una corriente que me gusta mucho.

➤ **¿Cómo fuiste definiendo ese estilo?**

8:07- Cuando yo defino mi estilo empiezo desde la composición del punto y la línea, son como composiciones estructurales donde la misma figura natural va sacando como siluetas de la misma, de los mismos rasgos gráficos para formar como estructuras complejas, pero la mayoría de mis elementos son naturales, elementos que vemos desde que nacemos como la luna, el sol, el pie, la mano, rostros, árboles, todo lo que es identificable para un niño, para un adolescente o un adulto. Y trato de mezclar algunas ideas o conceptos ya sea un poquito más de carácter político o raro por esta idea de crear conceptos nuevos partiendo de las que ya conocemos.

➤ **¿Por qué el grafiti? ¿Por qué el espacio público?**

9:57- Creo que...yo empecé tarde a hacer grafiti, como a los quince años, la edad rebelde, y yo veía en la ciudad que se pintaban así grafitis, pero me llamaba mucho la atención, ya después fue el conocer a compañeros que ya lo hacían y de involucrarme más en esto de las bandas, las tribus, pero fue en esa edad rebelde en la que yo me salía de mi casa en la noche, como a las dos o tres de la mañana, yo vivía al sur de la ciudad y me iba hasta el centro, siempre me gustó salir a marcar solo [...].

➤ **¿Cuántos murales has realizado aproximadamente?**

11:11- Pues... no sé, creo que serían, pues ya profesionalmente más de quince, no creo que tenga muchos, la mayoría están acá en la ciudad de Puebla en espacios públicos y privados, otros en pocos estados como en San Luis Potosí ya desapareció un mural mío, en Tijuana también hay uno que ya desapareció una pieza mía o intervención mía, en Ciudad de México a lo mejor dos, en Houston Texas tengo un mural que es de los más importantes porque allá el sentido del muralismo tiene como mucho más apoyo y mucho más aceptación porque allá la gente lo busca como atractivo turístico; aquí, bueno en la ciudad si me ha pasado que me han dicho donde encuentro más murales tuyos para visitarlos, pero en realidad la gente todavía no tiene esa percepción de que un mural cambia la zona visual de la calle o la imagen de la calle y también es un atractivo meramente turístico y le da un valor agregado, estético, conceptual o de mensaje también al espacio. Pero estando en Houston si me tocó ver que la gente busca los murales como espacios de... pues para fotografías, recreativos, turísticos, a diferencia de aquí en México.

➤ **¿Cómo llegaste a esas ciudades, te invitaron o fue por incentivo propio? Y otra cuestión ¿Sabes porque desaparecieron tus murales?**

13:22- Acá en México no hay leyes que protejan el trabajo de los artistas y creo que es muy difícil que la gente se apropie de ellos mediante un cariño personal. Cuando he trabajado en barrios peligrosos o pesados, por así decirlo, aquí en Puebla o en México, la gente acepta muy bien a los artistas porque nosotros venimos de la calle, somos gente a veces hasta del barrio [...], nosotros como artistas urbanos siempre estamos en la calle, y la gente conoce muy bien la calle y sus

barrios, entonces cuando yo pinto en barrios que son considerados peligrosos la aceptación de la gente es muy buena, ni siquiera nos dicen nada, ni siquiera nos tocan, por el contrario a veces nos ofrecen de comer o ayuda, pero también nos protegen, el mismo barrio ha llegado en ocasiones de que nos cuidan a nosotros, a los artistas. Pero te digo depende también de la zona, porque también muchas veces los murales de varios artistas son borrados y se le pinta propaganda política, comercial o publicitaria, lo borran, pintan otra cosa por un tiempo pequeño, por un espacio de tiempo corto, a diferencia de un mural que puede ocupar el espacio durante años y años, o si se lo restaura o se le está dando mantenimiento pues el mensaje es más fuerte. Pero cuando yo fui a la ciudad de Houston iba a ser por un intercambio cultural-gastronómico por parte del IMAC aquí en Puebla, entonces el IMAC se trajo un chef y un artista de Houston y el intercambio iba a ser uno por uno aquí en México. Pero resultó que el proceso de visado y de pasaporte, pues como que los tiempos no quedaron a mi favor con los tiempos, no hubo mucho apoyo por parte del Instituto Municipal de Arte y Cultura. Yo no suelo trabajar con este tipo de institutos porque sé muy bien cómo trabajan, como roban y como tranzan a los artistas, porque en los años que llevo trabajando, laborando y conociendo tanta gente, pues para su desgracia me entero de todas las tranzas que hacen, o sea la misma gente me dicen quienes son los que roban y yo se los digo a los artistas [...]. Si he estado colaborando, tengo una exposición ahorita con el instituto, pero porque el cambio de administración ha sido como más accesible, pero tenemos que checar bien y considerar bien los tipos de proyectos, porque si hay proyectos donde se maneja cantidades de dinero muy altas y a los artistas no les dan nada. Entonces aquella vez no hubo apoyo hacia mí y resultó que el artista que vino de intercambio era el creador y el director del festival Huge Mural allá en Houston que es el más importante y ya llevaba como varios años organizándolo y ya tiene apoyo de la ciudad de Houston, porque te digo que el mismo festival atrae a mucha gente de afuera y es una entrada económica para la ciudad y la ciudad lo sabe, por eso los apoyan, y aquí en Puebla o en México desgraciadamente no lo ven así. Entonces el director del festival que es Gonzo247 me dijo que no me preocupe que para el próximo año yo te invito, pero ya directamente con invitación del festival, del alcalde, y estuvo mejor porque hubo un apoyo económico para los artistas y me la pase super genial.

➤ **Y, ¿Has participado en otros festivales?**

18:23- mmm no, yo no soy tanto de convocatorias, porque como que no me gustan o no me interesan, no es como que ya tenga una trayectoria tan larga, pero te digo, sé cómo trabajan varias y sé cómo tratan a los artistas, entonces si yo defiendo a los mismos artistas, ya sean graffiteros, diseñadores, ilustradores que invitan a colaborar, tengo como que mantenerme en mi posición, o sea, siempre debe ser el apoyo total hacia los artistas y que no sea al revés, muchas veces desgraciadamente hasta los festivales aquí en México pues no los apoyan a los artistas, ni siquiera les dicen que montos manejan, ni siquiera les dicen cómo funcionan sus patrocinios, cómo funcionan sus recursos, y pues no se me hace justo, por eso ni siquiera me meto a las convocatorias porque no me parecen los premios, no me parece la dinámica, no me parecen los procesos; y si me llegan a invitar son amigos que de corazón sé que están organizándose con el barrio, con sus localidades, y que ellos mismos están apoyando totalmente en cuanto a los lugares donde nos quedamos, lo que nos dan de comer o el poco apoyo que recibamos económicamente, prefiero que sea así. He estado en dos ocasiones en un evento que se llama “Barrial” en Ciudad de México donde Rses Crew trabaja directamente con la comunidad y a su vez han manejado recursos por parte del gobierno, pero nos apoyan totalmente, sabemos que es una labor muy ardua lo que están haciendo, y más ellos que viven en uno de los barrios zonas rojas muy pesadas de la Ciudad de México, y es muy difícil, o sea, convencer a la misma gente que un mural tiene como mucho positivismo o cambia totalmente la vista del mismo barrio.

➤ **Entonces, ¿Cómo definirías tu relación de trabajo?**

20:52- Pues primero hay que conocer quienes lo organizan, porque muchas veces ni siquiera son artistas, como Colectivo Tomate que ni siquiera son artistas, ni siquiera son de la calle, por así decirlo, porque la mayoría son niños que han tenido todo, que vienen de la Ibero o de la Utlá y ni siquiera saben cómo funciona un barrio, ni siquiera saben lo que necesita la gente más que llevar a los artistas que pinten y dejar bonito, no se trata de eso, también se trata de conocer las necesidades de la gente y aunque lo han tratado de hacer se me hace como muy falsos. Y Un

artista sabe lo que significa la calle, sabe cómo funciona la calle y sabe cómo funciona el barrio. Por eso te digo, ni siquiera los mismos que hacen eventos de street art o de arte urbano ni siquiera saben cómo funciona el graffiti, le siguen diciendo graffiteros a los graffiteros y en ese momento nos llamábamos taggers, no existía la palabra graffiteros [...].

➤ **¿Has realizado encargos? ¿Tenías libertad en el diseño o te decían que pintar?**

23:08- Muchos de mis murales o intervenciones han sido para clientes o empresas, por ejemplo, para Estrella Roja de aquí de la ciudad de Puebla para un espacio privado en uno de sus edificios, clientes amigos que también tienen sus espacios o sus empresas y me han contratado y la ventaja que creo que tengo ahorita es que me dejan ser como libre, si me ayuda mucho como que la idea que ellos tienen, pero me dejan ser totalmente libre en la cuestión del mural o la gráfica que trabajo, y es algo que me gusta mucho porque a lo mejor pinto animalitos, venaditos u ositos pero trato de resolverlo ya sea mediante el concepto, mediante la retícula o mediante la estética, o sea, depende mucho si es un mural para una empresa, si es un mural meramente estético para un cliente o un amigo, o para algún lugar que maneja algún servicio, por ejemplo, hice hace tiempo una intervención para una barbería y me dicen que es específicamente lo que necesitan y ya yo abordo la respuesta desde el sentido gráfico y no tengo ningún problema.

➤ **¿Cuándo realizas tus diseños haces un boceto previo? ¿Cómo es tu proceso artístico?**

24:57- Si, pues mi proceso si es desde un boceto, lápiz y papel y empiezo como a plasmar los conceptos, ya después me voy hacia la retícula, si meto una retícula cuadrada o si trato de meter a lo mejor una retícula más compleja a lo mejor de triángulos, o a lo mejor desfase de formas para hacerlo más dinámico; creo que también depende mucho de cuanto es lo que le invierte el cliente, porque muchas veces el hacer algo mucho más complejo involucra más tiempo y hasta a veces más material, entonces también depende mucho de cuanto tiene o lo que le quiere invertir el cliente que no tengo ningún problema porque siempre doy como tres presupuestos, un presupuesto para un mural básico, medio y complejo en cuestión de diseño, ejecución y resultado.

➤ **¿Recibiste alguna beca u apoyo por tu trabajo?**

26:17- Mmm no, bueno ahorita becas no y tampoco he hecho residencias, no tanto porque no quiera sino porque tengo a mi familia y pues, por ejemplo, ahorita estoy con mi hija la mayoría del tiempo, entonces yo estoy al pendiente de su educación porque mi esposa tiene un horario de oficina, entonces no puedo ahorita como irme y dejar todo, me gustaría como más a futuro hacer algún tipo de residencias que me invitan, tuve apenas la invitación para meter proyecto de residencia en Italia, pero pues te digo que no esté ahorita como interesado, pero la remuneración económica de mis murales siempre ha sido como personal y en algunos, a través de proyectos de gobierno, la verdad cuando se trata de eso pues muchas veces no se logran realizar porque ahí si cobro lo que realmente es porque sé las cantidades que manejan en cuestión de presupuestos a nivel institucional o a nivel municipal y pues si se me hace como importante que se remunere bien el trabajo para los artistas en la cuestión de proyectos de gobierno, porque te digo, porque lo conozco y sé cómo trabajan, y sé las cantidades de dinero que tienen, más bien que les asignan.

➤ **¿Qué opinas de las políticas culturales y artísticas en Puebla?**

28:19- Creo que lo que pasa aquí en Puebla es que la gente todavía está muy casada con lo tradicional, todo el mundo aquí en Puebla quiere ver diseños de talavera, diseños clásicos, y no tiene nada de malo el reforzar toda nuestra historia y cultura, pero créeme que hay artistas que están haciendo cosas muy buenas y dando mensajes gráficos demasiados importantes, ahorita no veo que aquí en Puebla se aborde mucho lo social, porque realmente no es un estado de represión o censura, a diferencia de otros, pero te digo es difícil porque la misma gente, las mismas empresas, los mismo políticos, empresarios y gente, no están acostumbrados a ver algo diferente aquí en Puebla, entonces han llegado artistas, amigos míos, y me han dicho ¿estos son sus murales de Puebla? Como diciendo “¿Éstas son las porquerías que tienen aquí en Puebla?”, y tienen razón, si tú vas al 5 de mayo y vez los murales que hay pues dices que lástima porque hay gente que no tiene la invitación o esa conexión con la gente que está organizando ese tipo de proyectos y no puede ver su trabajo; y te digo que estamos muy cerca de la Ciudad de México y ahí hay proyectos muy buenos de arte urbanos, hay marcas muy buenas independientes, nacionales e internacionales

que se están jalando a los mejores artistas para que intervengan o colaboren con sus marcas, y aquí en Puebla la gente es muy cerrada. Yo siempre he hecho la invitación a los empresarios a que colaboren con los artistas porque es lo que se está haciendo en todo el mundo, o sea, en Estados Unidos, en Europa, en Japón, en donde artistas están colaborando con marcas de renombre, super carísimas a nivel internacional, y no es que no llegue a pasar aquí en Puebla porque tiene que pasar, te digo, estamos muy cerca de la Ciudad de México y todo esto se tiene que ir desplazando hacia Puebla, hacia donde estamos, pero la gente no está acostumbrada y los artistas también no tienen ese interés como de hacer algo más allá de lo que siempre estamos viendo, en cuestión de mensaje porque creo que es ahí donde es importante abordar el mensaje gráfico, porque materiales hay de todo, desde los que brillan en la oscuridad hasta los reflejantes, pero realmente creo que un mensaje fuerte siempre va a ser importante para la ciudad, la gente, y considerando que la calle es la galería más grande que pueda haber para nosotros. Pero te digo, pues aquí en Puebla no hay como todavía ese apoyo o ese auge de proyectos marcas, artistas, murales, no lo hay, más allá de lo que están tratando de hacer, porque ni siquiera hay galerías de arte urbano, o sea, aquí en Puebla no hay ninguna galería que tenga obras de arte urbano, si ha habido exposiciones colectivas donde nosotros hemos tenido la oportunidad de participar, pero que llegue una marca y le organice una exposición a algún artista urbano o graffitero no ha habido.

➤ **¿Consideras que esto puede llegar a cambiar en algún momento?**

32:38- Si considero que si va a llegar a pasar porque por ejemplo en muchas ciudades se hace esto de los estudios abiertos y se ha tratado de hacer aquí en Puebla también, hace tiempo me tocó ver algo así de que estaban invitando como a un recorrido de estudios pero se va como perdiendo, no se mantienen, creo que nosotros mismos hacemos que suceda todo esto, yo tengo muchos amigos que están sacando sus marcas, haciendo su ropa o generando sus propios proyectos, pero también se necesita ese apoyo desde la iniciativa privada y desde el gobierno. Pero, yo creo que hace falta que los artistas tengan la conexión con esa gente que también sabe gestionar proyectos, esa comunicación de: nosotros somos artistas y conocemos como funcionan las cosas y debemos ser como críticos con nuestro trabajo, que haya buen material, buen tipo de gráfica, de todo tipo, puede ser desde estencil hasta grabado o trabajos en aerosol, yo no pretendo criticar a todos porque pues no puedo decir que mi trabajo es lo máximo, porque no lo es, pero, sin embargo, soy muy exigente conmigo mismo, y sé que muchos artistas son así, pero si tenemos que tener como un referente gráfico o visual, o compararnos con otros artistas que ya tienen una proyección más allá de lo que nosotros estamos haciendo para darnos cuenta de que es lo que nos falta, y te digo, esa comunicación con las personas adecuadas, por ejemplo, gestores culturales, pero nosotros decirles cómo es que funciona el aspecto del grafiti o el aspecto de la plástica, y ellos decirnos y enseñarnos cómo funcionan los aspectos burocráticos o los aspectos legales, porque nosotros no los conocemos, ni siquiera un artista maneja algún contrato, muchos artistas ni siquiera saben sobre la protección intelectual de la obra como idea propia, y eso es muy importante. Aquí en México hay un apoyo a la propiedad intelectual muy importante y derechos de autor.

➤ **¿Dónde estudiaste tu carrera? ¿Qué opinas sobre la formación del artista en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla?**

36:23- Yo estudié en la Universidad Autónoma de Puebla [...]. Yo soy de profesión diseñador gráfico, entonces pues en la carrera te enseñan como a dar la respuesta grafica a nuestros clientes, pero era un aspecto muy competitivo y muy desvalorizado, aquí los diseñadores gráficos están pasándola muy mal, por eso mismo me hice artista porque sabía que si seguía esa línea de o trabajar independientemente sin tener como algo que me respalde, sin proyectos reales, o entrar a un empresa y cumplir con un horario, estar inconforme, que me paguen lo que ellos consideran que es un salario digno, por así decirlo, por eso mismo me hice artista gráfico, es como que yo ya me anticipaba, y esto es como que no lo saben muchos amigos o conocidos, pero realmente siempre fue esa onda, puedo hacer la gráfica que yo quiero, puedo abordar la tipografía, el cartel, la ilustración, pero puedo dar un plus más allá si me convierto en un artista gráfico donde mi trabajo puede ser también un poquito más exclusivo para un sector más específico. Pero la carrera fue así como... tuve maestros muy buenos, pero en ese tiempo no había como proyectos reales que nos acercaran a problemas reales, clientes reales. Muchos compañeros que estaban en la carrera se quedaron con sus tareas de escuela para mostrar y dices: oye es una basura, o sea, yo

tire todo lo que hice en la universidad y afortunadamente, pues yo ya tenía unos proyectos reales en los que ya estaba trabajando y me apoyaba yo en esos. Creo que es eso, acercar a los estudiantes a los proyectos reales y decirles la verdad, o sea, y decirles que realmente no es como lo ven, ni siquiera los mismos profesores, porque creen que vamos a encontrar un trabajo en una agencia o vamos a crear una agencia que va a trabajar para marcas internacionales, y muchas veces no es cierto, es mentira, porque yo tengo amigos diseñadores que acuden a mí para que yo les haga diseño, y ellos estudiando diseño gráfico. Te das cuenta de la problemática que hay y muchos abandonan la carrera, y muchos a lo mejor se van a trabajar a una empresa en donde ni siquiera están contentos, los explotan, y muy pocos son los que llegan a destacar o a vivir de lo que estudiaron, y les gusta y les va bien. Pero creo que los mismos maestros deben de ser sinceros y la misma academia debe de ser sincera; académicamente creo que hay un poquito de mentira en esa cuestión porque las nuevas tecnologías creo que también están haciéndoles creer a los nuevos diseñadores que agarrando una tableta gráfica y dibujando ya van a ser ilustradores en línea y van a ganar los miles de millones. Si se puede porque los mercados ya existen pero todo el mundo está haciendo esto, ilustraciones en ipads y tablets, y son las mismas ilustraciones y lo entiendo, es lo que están viendo y lo que están aprendiendo, y es el gusto del momento; pero creo que la competitividad ahora es mayor y las oportunidades son muy pocas, y lo que viene en cuestión laboral va a estar muy duro porque la misma tecnología también desplaza a todos los profesionales y creativos, ya hay programas que te hacen tu diseño o tu logotipo en unos minutos y te cobran cincuenta pesos cuando el valor de una marca es lo que más vale en una empresa a nivel corporativo. Entonces ahorita sí creo se deben de cambiar ciertas metodologías o paradigmas educativos y académicos, porque lo que te digo, ahorita lo que es en cuestión tecnológica y nuevas economías o nuevas metodologías económicas va a ser un cambio totalmente y es ahí donde muchos van a salir, así como que: ahora que hago [...]. Si te das cuenta, aquí uno de los lugares más importantes que es el Barroco un artista egresado de la academia de artes plásticas del estado va a ser difícil que tenga una exposición o que logre entrar a ese tipo de espacios, siendo bueno no dudo que no se pueda hacer, pero la mayoría de estos espacios están siempre para los conocidos, hablamos de ese círculo social que tiene esas posibilidades económicas, pero difícilmente yo produzco obra porque no tengo tantos clientes que me compren obra plástica, tengo más clientes en la cuestión del diseño gráfico que clientes que me compren una obra, y no es por decir que mis obras son caras o alcancen unos precios elevados, pero obviamente el círculo social sí importa mucho; la persona a lo mejor que tiene o va al día dudo que gaste veinte mil pesos en una obra si ni siquiera tiene para solventar sus gastos.

➤ **¿Alguna vez has tenido un inconveniente para pintar en el espacio público o fuiste censurado?**

44:32- No, porque no he abordado temas fuertes, o sea, yo sé que a la gente no le gusta ver, o más bien, muchos artistas también abordan como los problemas como tal, o sea, aquí hace tiempo en la 5 de mayo había un mural de una niña golpeada y creo que reflejar la violencia en un espacio urbano no es como darle una solución, la solución gráfica puede ser muy amplia pero abordar el problema con una respuesta violenta creo que no es la solución como tal; pero nunca he abordado como temas fuertes o políticos entonces no he tenido problema sino al contrario mi trabajo ha sido bien digerible por lo mismo de los colores, las temáticas, visualmente muy digerible y aceptable para todo tipo, para todo público, desde los niños hasta los adolescentes y las personas mayores.

➤ **¿Cómo consideras que la gente ve tus murales?**

46:03- Pues fíjate que la respuesta de la gente hacia mi trabajo es como muy alegre. Yo ahorita abordo mucho lo que es el color y las formas abstractas o básicas, entonces siempre que hay niños el nivel imaginativo de ellos es mayor al de un adulto, ven en mis composiciones formas e imágenes que ni siquiera yo puedo ver, porque te digo, estas tan acostumbrado a lo que nos dicen y como debe de ser que vamos pensando siempre como lo mismo y los niños tienen esa capacidad de dejar volar su imaginación, y hay niños que me dicen: oye veo en tu mural esto [...]. Y la gente lo acepta bien porque cuando abordo todo este tipo de gama de colores, la gente se identifica siempre tienen un color preferido y en mis murales abordo todos los colores, y a la gente le gusta, siempre es como muy vivo, estéticamente hablando, y he visto muy buena respuesta de la gente,

pero más me ha gustado esa respuesta de los niños porque ellos imaginan formas más allá de las mías. Porque yo no es que dibuje un árbol verde con café porque lo puedo poner morado con rojo, porque rompo un poquito con esa línea de que el color debe seguir a la forma natural [...]. Romper un poquito con la tradición visual de lo que conocemos y los niños ya se pueden imaginar más cosas. La respuesta ha sido siempre positiva.

➤ **¿Algo más que quisieras agregar?**

49:00- Decirte que es importante, personalmente, y quiero que lo entienda la gente, hay una pelea falsa entre grafiteros, artistas plásticos, artistas gráficos o artistas urbanos, realmente no sé porque los escritores de grafiti dañan mucho las obras de los artistas urbanos, es una pelea sin sentido, yo te voy a decir porque yo sigo haciendo grafiti legal, la gente no lo sabe y ni siquiera me importa que lo sepan porque el grafiti legal para nosotros como taggers siempre fue así para nosotros mismos, o sea, no me importa que la gente no pueda leer mi tag mientras un tagger pueda leer y ver mi estilo y ver que ahí estuve yo, porque así funciona. Y ahora los grafiteros tienen como ese conflicto mental de la calle es mía o quiero tapar tu trabajo con un tag o una bomba donde ni siquiera significa nada, no es por decirle ignorante a ese tipo de artistas, sino que sepan que hace falta mucho el conocimiento y más allá de ese conocimiento académico, ese conocimiento de la calle [...]. A mí me llegaron a tachar dos murales aquí al sur de la ciudad con bombas y ni siquiera sabían quién era yo como escritor de grafiti, como tagger, hasta que se enteraron y dijeron: “a poco es ese wey”, o sea, ni siquiera saben y no me interesa, en la cuestión de artista si me interesa que sepan es un mural de Gracmor, pero ni siquiera saben quién soy más allá en la cuestión clandestina [...]. En la calle hablamos de respeto, pero ni siquiera tú mismo respetas la propiedad privada, de eso se trata, no es que no respetemos nada porque a mí no me gusta dañar espacios arquitectónicos o con historia, pero por ejemplo un lugar, a lo mejor, un terreno o cosas así, prefiero hacerlo porque sé que se va a quedar más tiempo ahí mi tag o mi bomba y no la van a estar borrando, también hay que ser como inteligentes, perdurar a través del tiempo ya sea con una firma o un tag; pero te digo que hay una pelea tonta, ni siquiera yo siendo escritor clandestino llego a dañar murales porque voy a dañar un mural si del otro lado hay una cortina que puedo taggear de un establecimiento o un local y sé que va a durar mucho más [...]. Seguimos manteniendo esa vieja escuela y muchas veces los escritores de grafiti conocen a los antecesores porque ya no les interesa, porque ya no saben cómo funcionaba la vieja escuela, y no es por decir que nosotros seamos pioneros, porque los pioneros están en el Bronx, están en Estados Unidos, y estamos hablando de los setentas, los sesentas, pero mantenemos esa dinámica y esa enseñanza del origen porque siempre es importante ir hacia el origen y muchos escritores de grafiti nuevos ni siquiera saben, piensan que lo que están haciendo es único y es mentira, es engañarte, y creo que eso es importante decirlo, saberlo y conocerlo.

**Para ver más de sus trabajos visitar sus redes sociales Facebook: Pepe Gracmor e
Instagram: @Gracmor**