

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

**La Teoría Simbólica en el Muralismo Comunitario:
una experiencia artística con el Grupo Otomí Zona Rosa A.C.**

TRABAJO RECEPCIONAL QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

PRESENTA

Rosalba Vázquez Escárcega

Director del Trabajo recepcional

Dr. Juan Edilberto Luna Ruiz

Ciudad de México, noviembre de 2020.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

*A mi abuelo, por dibujarme mi mundo de peces resplandecientes y por enseñarme
que el lápiz puede trascender más allá de las letras...*

*A mi mamá y papá por proteger mis andares con el corazón,
a mi hermano, a mi familia y a ti, por siempre sostener mi mano.*

Agradecimientos

Reconozco mi enriquecedora trayectoria en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, donde mi vida académica se nutrió de grandes logros y experiencias desde los inicios de mi pasaje universitario. Elogio a cada una de las figuras docentes que cultivaron en mí grandes enseñanzas y que contribuyeron a forjar mis pensamientos.

A usted que desde el principio me maravilló con lo gratificante que puede llegar a ser la Licenciatura de Arte y Patrimonio Cultural y ahora por impulsarme a consumir esta extraordinaria etapa. Aprecio sus críticas constructivas, su dedicación, su conocimiento, sus ideas revolucionarias y, sin más, el camino compartido porque sin usted esto luciría incompleto, gracias director Dr. Juan Edilberto Luna Ruíz.

Agradezco a mis lectores: la Mtra. Irma Pedraza Domínguez, Mtra. María Isabel Mercado Archila y el Mtro. Oscar Roberto Basante Gutiérrez, quienes me concedieron sus conocimientos para lograr consolidar este trabajo recepcional. Sin duda, el valor de las líneas que le conforman se debe a las aportaciones que me brindó cada uno de ustedes.

Asimismo, valoro el apoyo por parte del Grupo Otomí Zona Rosa A.C., en especial a las compañeras Margarita Juan, Amalia Hilario, Lorena Felipe, Adriana Nicolás, Alejandra Chaparro y a los compañeros Juan Ventura, Mario Celedonio, Abel Ventura, Sergio Pérez, Ezequiel Esteban, César Domingo y Lorenzo Teófilo, a todas y todos ellos gracias por recibirme de manera solidaria.

Finalmente, no omito mi plausible acercamiento a Habitajes A.C., así como la ayuda que me concedió para determinar mi objeto de estudio.

Índice

Introducción.....	6
Capítulo I. La producción simbólica en el arte.....	10
1.1 Antecedentes.....	10
1.2 Antropología simbólica.....	18
1.3 La teoría simbólica de Gilberto Giménez vista desde el muralismo comunitario.....	23
1.4 Identidades.....	28
1.5 Lo estético y lo artístico en el muralismo comunitario.....	32
Capítulo II. Construcción del espacio.....	40
2.1. Ciudad de México.....	40
2.1.1 Alcaldía Cuauhtémoc.....	42
2.1.2 La Romita.....	44
2.1.3 Colonia Roma.....	44
2.1.4 Roma Norte.....	46
2.2 Los otomíes.....	48
2.3 Grupo Otomí Zona Rosa A.C.....	53
2.3.1 Espacio físico habitacional.....	56
Capítulo III. Trazando al muralismo comunitario.....	57
3.1 Antecedentes.....	57
3.1.1 Muralismo.....	57
3.1.2 Arte comunitario.....	63
3.1.3 Muralismo comunitario. Un acercamiento a su definición.....	66
3.2 Prácticas de muralismo comunitario.....	70
3.2.1 1º Mural Comunitario.....	72
3.2.2 2º Mural Comunitario.....	81
3.2.3 3º Mural Comunitario.....	94

Capítulo IV. Análisis de datos.....	103
4.1 Categoría 1. Lo estético.....	105
4.1.1 Tradiciones.....	105
4.1.2 Valores.....	112
4.1.3 Memoria colectiva.....	115
4.2 Categoría 2. Lo artístico.....	118
4.2.1 Método.....	119
4.2.2. Técnicas artísticas.....	124
4.3 Identidad. Entre lo estético y lo artístico en las prácticas de muralismo comunitario.....	131
Conclusiones.....	135
Obras consultadas.....	144
Anexos.....	158
Anexo 1. Gráficas.....	159
Anexo 2. Mapas.....	167
Anexo 3. Fotografías.....	174

Introducción

La presente investigación surge ante el reconocimiento e interés de aquél tipo de arte que no se forja para la institución, sino que se concibe para la comunidad desde un carácter inclusivo, permitiendo vigorizar las voces de quienes participan y reivindicar los lazos comunales, presentándose así como una nueva manera de encauzar las artes.

Es así como se presenta el *muralismo comunitario* el cual se nutre de un diálogo entre la comunidad, artistas y gestores culturales para lograr una muestra artística en colectivo. Estas participaciones no sólo tienen de relevante la obra de arte, sino que además funciona como una vía para el fomento de los derechos humanos y la memoria de los grupos sociales involucrados. De esta manera funge como una herramienta artística y social que busca contribuir en la construcción de un espacio para el fortalecimiento de identidades a través de su proceso creativo.

Hoy día se han implementado estas muestras de arte en la ciudad de México, por varias asociaciones civiles o colectivos. Tal es el caso de *Habitajes A.C.* la cual, a través de su programa Escuela Activa de Muralismo Comunitario, ha colaborado con indígenas residentes otomíes y mazahuas, logrando diversas obras que configuran su proceso estético y artístico a partir de los elementos identitarios de estos grupos sociales.

En específico, son las prácticas artísticas realizadas con el *Grupo Otomí Zona Rosa A.C.*, el quid de la presente investigación. Inicialmente se estableció como pregunta ¿Qué sentido establecen estas prácticas en las comunidades indígenas? Según mi opinión, una reconfiguración y fortalecimiento en las identidades de los sujetos. Fue así como se replantearon cuestiones que ayudaron a dirigir el estudio tales como ¿Qué elementos estéticos y artísticos de las obras de muralismo comunitario configuran la identidad simbólica de la comunidad otomí? ¿De qué manera contribuyen al fortalecimiento de su identidad? ¿El

muralismo comunitario sirve como otra herramienta artística para que la comunidad otomí logre representar elementos culturales identitarios?

De esta manera, el estudio tiene por objeto analizar la cuestión simbólica identitaria representada en las prácticas de mural comunitario, a través de los elementos estéticos y artísticos que conforman a cada una de ellas. Por lo tanto, las palabras clave que la trazan son: simbólico, identidad, estético y artístico.

Para el cumplimiento de ello, se utilizaron dos bases teóricas. Primeramente, se encuentra el fundamento de la teoría simbólica de la cultura de Gilberto Giménez, puesto que considera el análisis de la identidad. En segundo orden, se retoma la aportación de Juan Acha quien presenta la distinción entre los elementos estéticos y artísticos. Ambos referentes los encontré menester para el análisis del proceso creativo de las obras de mural comunitario seleccionadas, permitiendo dilucidar elementos identitarios del grupo otomí.

Los datos se delinearón desde una metodología mixta, bajo un diseño complementario entre el método cuantitativo y el cualitativo. El primero de ellos se utilizó como instrumento para el estudio histórico y demográfico del espacio social del grupo en cuestión. El estudio implicó hacer un bosquejo general de la ciudad de México, transitando por la alcaldía Cuauhtémoc, la colonia Roma, hasta llegar a su lugar de residencia, av. Chapultepec 342.

Referente al método cualitativo, se utilizó para recuperar la experiencia de los actores sociales otomíes durante la práctica de muralismo comunitario. Las técnicas de recolección de datos fueron la etnografía, observación participante, entrevistas en profundidad así como el apoyo de material fotográfico.

La literatura consultada se conformó de distintos trabajos recepcionales y artículos científicos; algunos consultados físicamente y otros tantos extraídos de la web, revisados desde finales del año 2017 a finales del 2019. Las categorías de

búsqueda estuvieron adaptadas debido a que existe muy poca, si no escasa bibliografía, sobre “muralismo comunitario” por ello las utilizadas fueron: arte comunitario-arte público, función simbólica e impacto/identidad.

La estructura de la investigación se concreta en cuatro capítulos, los cuales expongo a continuación.

El primero de ellos muestra el sustento teórico, que como ya señalé, se presenta bajo dos vertientes. El inicial presenta un recorrido por los autores que contribuyeron al campo de lo simbólico, continuando con aquellos exponentes de la antropología simbólica de la cultura, para así poder llegar al planteamiento de Gilberto Giménez. Finalmente, se expone la aportación de Juan Acha en cuanto a lo estético y lo artístico.

El siguiente capítulo concede la presentación del Grupo Otomí Zona Rosa A.C. y su espacio social, mediante datos históricos y demográficos. En primera instancia, se observan datos respecto a las inmediaciones de su vivienda, es decir, de la ciudad de México, Alcaldía Cuauhtémoc y colonia Roma. Posteriormente, se ubica una breve presentación de la población otomana como grupo étnico de México; lo que finalmente permite la descripción del grupo y su espacio habitacional en la ciudad.

El tercero está dedicado al muralismo comunitario. Ofrece una revisión sobre el tema, bosquejándose entre los antecedentes del muralismo y el arte comunitario, para permitir un acercamiento hacia su definición. Posteriormente, se halla la presentación y descripción de cada una de las prácticas murales realizadas entre el grupo otomí y Habitajes A.C.

El último capítulo concede el análisis de las prácticas artísticas que, mediante la codificación de libre flujo, se proyecta a partir de dos categorías: lo estético y lo artístico.

Sin duda, prosigue la exposición de las conclusiones del estudio. Así como las obras consultadas que colaboraron en el diseño del presente. Y, para cerrar, se hallan los anexos seccionados en tres apartados: mapas, gráficas, y fotografías.

Antes de comenzar esta travesía, quiero señalar que esta investigación pretende sumarse a esta otra manera de encaminar las artes. Acciones que apelan y proceden hacia la inclusión y beneficio social mediante la reivindicación de los lazos comunitarios, para poder contribuir a la siembra de esperanza por un mundo mejor que muchos sentipensantes así deseamos.

Capítulo I. La producción simbólica en el arte

En el presente capítulo pretendo desarrollar dos ejes teóricos que son fuentes sustanciales para la presente investigación:

La exposición del concepto de identidad será a través del planteamiento de la teoría simbólica de Gilberto Giménez Montiel (2005). Para ello, es pertinente bosquejar dicha teoría enfocada hacia el muralismo comunitario. De este modo, de forma general, primeramente se presenta el preámbulo con diversos autores que aportaron al campo de lo simbólico, entre los cuales encontramos a Ernest Cassirer (1945 y 1971), Claude Lévi-Strauss (1962, 1979 y 1987), así como a Charles Sanders Peirce (1974) y Mario Trevi (1996). En seguida, se encontrará a Clifford Geertz (1973), quien encabeza la fase de la antropología simbólica trayendo consigo la aportación de John B. Thompson (1993), para así finalizar exponiendo la teoría simbólica de la cultura que ha sido consolidada hasta el momento por Giménez, permitiendo abordar uno de los conceptos esenciales del presente análisis: la identidad.

Segundo, se explicará la diferencia que existe entre los elementos artísticos y estéticos que confluyen en la obra de arte, bajo el sustento teórico de Juan Acha (1988 y 2009).

1.1 Antecedentes

Antes de iniciar, se debe señalar que los autores vertidos en este apartado contribuyeron al conocimiento de lo simbólico, sin embargo, no fueron los únicos que incursionaron en este campo¹. Al no tener por objeto desarrollar un recuento histórico exhaustivo, sólo se mencionan los siguientes teóricos.

¹ Por mencionar algunos, se encuentran teóricos como Saussure, Freud, Durkheim, Weber, Marcel Mauss, Victor Turner, Castoriadis, Alfred Schutz, Berger y Luckmann, George H. Mead, Bourdieu, García Canclini, entre otros, los cuales, bajo sus propias teorías han contribuido a los postulados simbólicos.

Inicio con Ernest Cassirer, su revisión bibliográfica se centró en dos de sus textos titulados: *Antropología filosófica: Introducción a una filosofía de la cultura* (1945) y la *Introducción de las Filosofía de las formas simbólicas* (1971). Desde una perspectiva filosófica, estudia la concepción simbólica de las actividades culturales teniendo como fin la libertad humana. A partir de ello, define al hombre ya no como un animal racional, puesto que la razón no abarca en su totalidad las formas de la vida cultural humana, sino como un animal simbólico. Aunque la razón, para él, es considerada vía hacia lo simbólico (Cassirer, 1945: 45-48).

Según el autor, el universo simbólico está constituido por las formas simbólicas, las cuales se producen mediante una estructura funcional, como lo son: el lenguaje, el mito, la religión y el arte. De este modo, el ser humano posee una función simbólica que le permite producir su cultura.

Un nexo importante entre las formas simbólicas es el símbolo. Es pertinente señalar la distinción entre signos y símbolos. Los primeros son, junto con las señales, estímulos que actúan en los animales, son operadores que poseen un ser físico o sustancial, se articulan en lo concreto. Mientras que los símbolos, sin reducirse a señales, son parte del mundo del sentido humano convirtiéndose en designadores con un valor funcional y expresándose en términos universales, espirituales; ya que, van más allá de la materialidad, se enarbolan en el sentido y, asimismo, son variables porque no se relacionan a algo único o fijo. A pesar de las diferencias, ambos elementos (signos y símbolos) se interrelacionan para lograr una nueva dimensión de la realidad en el hombre (Cassirer, 1945: 56-70).

Aunado a ello, existe una correlación entre lo sensible y lo espiritual, es decir, las formas espirituales tienden a transformar el mundo pasivo de meras impresiones a un mundo de expresión espiritual. Lo que conlleva a los límites de lo subjetivo y lo objetivo, cuando de una sensación o percepción se pasa a la reproductibilidad a través de la memoria, lo que implica una reflexión interna para así poder externarla nuevamente, es decir, se resignifica (Cassirer, 1971: 28-36).

Por último, es necesario mencionar lo que señala este autor respecto al arte, el cual define como una intensificación e interpretación de la realidad a través de intuiciones y de formas sensibles. El artista selecciona un elemento de la realidad haciendo trabajar su imaginación en ello, pero este proceso de selección es también un proceso de objetivación. Así mismo, para llegar a una comprensión artística se habrá de reconstruir su proceso creativo que incorpora tanto lo subjetivo como lo objetivo.

He de mencionar que su postura cae en una concepción romántica, ya que idealiza al artista, omitiendo con ello las relaciones sociales del proceso artístico donde se encuentran la producción, la distribución y el consumo, factores que conducen a este sistema; materia que le compete a la Sociología del Arte.

Siguiendo con el tema, Claude Lévi-Strauss², desde un enfoque antropológico y adoptando los postulados de la lingüística estructural de Saussure, centra su análisis en los sistemas de cultura como sistemas simbólicos. Encontrando a los signos y símbolos como elementos claves en la comunicación humana.

Su interés se centra por definir la estructura del pensamiento humano que organiza la realidad. En su texto *El pensamiento salvaje* (1997: 35-43) desarrolla una comparación entre el pensamiento salvaje (mítico) y el científico; el primero es practicado, de manera equivalente, como lo hace un *bricoleur* quien se define a través de la instrumentalidad accesible que maneja, es decir, trabaja con aquellos elementos, llamados acontecimientos, que ya están elaborados y que sirven para formar estructuras³ (conjuntos lógicos); la manera en que lo hace es mediante

² Para algunos autores, como Olavarría (1997: 33) y Barbeta (2015: 168), es considerado como uno de los teóricos franceses más influyentes y que mayores aportaciones ha dado al campo de lo simbólico.

³ En Lévi-Strauss entiéndase a la estructura como la organización lógica de lo real manifestada por la función simbólica de las representaciones, elementos con contenidos significantes que se construyen a partir de relaciones diferenciales u oposiciones y correlaciones que logran un impacto dentro del sistema. Llama a la estructura como una necesidad y a los acontecimientos como

signos. Por su parte, el pensamiento científico a partir de las estructuras crea acontecimientos y lo hace mediante conceptos. Dicho en otras palabras, aquellos significantes serán significados y éstos a su vez formarán parte de significantes, y así progresivamente.

Es pertinente señalar que el signo⁴ se presenta como reorganizador de la información, mientras que el concepto es el que lleva a cabo la apertura de aquél conjunto (estructura) con el que trabaja.

El autor concibe ambos pensamientos de la realidad social, salvaje y científico, de manera complementaria porque forman parte de la constante reconstrucción de ésta. Es así como, el pensamiento humano se configura de manera binaria sin caer en lo antitético, porque son dos formas que integran una misma realidad.

Asimismo, en su texto *Introducción a la obra de Marcel Mauss* (1979: 17-42) señala que, como lo mencionó Mauss en 1924, en la realidad social existe la presencia de relaciones simbólicas. A diferencia de aquél, quién se centró en elaborar una teoría sociológica del simbolismo; para Levi-Strauss la importancia radicaba en la búsqueda del origen simbólico de la sociedad. A pesar de ser distantes en sus objetivos, ambos autores coinciden en la analogía de los fenómenos sociales con los fenómenos lingüísticos para permitir un análisis complejo en los sistemas culturales.

Ahora bien, lo que respecta al término de cultura considera que es un conjunto de sistemas simbólicos (lenguaje, reglas matrimoniales, relaciones económicas, arte, ciencia y religión), los cuales demuestran aspectos de la

contingencia. Ya que a partir de la selección (contingencia) de acontecimientos, se crea (necesariamente) una estructura.

⁴ Desde la concepción de Saussure, los signos lingüísticos son formados por una imagen y un concepto, es decir, significante y significado, respectivamente (Levi-Strauss. 1997: 37).

realidad física y social, y su relación entre estas. Esto conlleva a las particularidades culturales que cada grupo social posee.

De esta manera, el hombre se comunica mediante símbolos aquellos elementos constitutivos de significación que representan aspectos de la realidad, tanto física como social, dejando entrever que son elementos compartidos, los cuales conforman una estructura simbólica. Su función significativa se enarbola por medio de operaciones lógicas, las cuales generan una determinada *eficacia simbólica* dentro de la estructura. De esta manera, es como funciona tanto el sistema cultural como el lingüístico (Levi-Strauss, 1974: 211-224).

Como bien señala el teórico, todo modelo lógico implica una racionalidad estructural. Aún al tratar de integrar lo sensible en lo racional, lo sensible se encuentra organizado estructuralmente bajo una racionalidad. Por ello, el estudio del mundo simbólico comprende la dimensión racional.

Para cerrar con Levi-Strauss (1997: 43-59), indicaré de manera sucinta su opinión respecto al arte. Dicho sistema simbólico comprende tanto el pensamiento científico como el pensamiento mítico, puesto que reproduce creando un objeto que no existe, pero que sabe crearlo a partir de referentes (acontecimientos). De esta manera, el artista une tanto un conocimiento interno como un externo para crear su obra de arte, la cual a su vez, representa gradualmente tanto un simbolismo mítico como una función práctica; protagoniza un equilibrio entre acontecimiento y estructura.

A pesar de que este autor enfatiza en el proceso artístico la conjugación tanto de las condiciones intrínsecas como de las extrínsecas, es decir, se constituye desde el hacer individual como de lo social, no ahonda en la repercusión de las relaciones sociales que configuran al sistema del arte.

Toca el turno de Charles Sanders Peirce, quien bajo un enfoque filosófico sentó las bases para la ciencia de la semiótica, la cual tiene por objeto el estudio de los signos. Su planteamiento radica en las relaciones triádicas para la representación.

En la *Ciencia de la Semiótica* (1974: 22-31) se expresa que el signo o *representamen* es algo que representa algo para alguien, es decir, está en lugar de algo ¿qué algo? su objeto, el cual se presenta en el signo como una referencia de; el objeto determina al representamen y éste a su vez a un tercer elemento, al intérprete. Esto quiere decir que la semiosis de Peirce está conformada por tres elementos que son: signo, objeto e intérprete, los cuales se encuentran ligados entre sí.

El autor presenta tres tipos de relaciones triádicas que se definen de acuerdo a la manera en cómo se relaciona el signo con el resto de los elementos semióticos. La primera está determinada por la naturaleza del propio signo; la segunda según la relación del signo con su objeto y la tercera está determinada por el vínculo del signo con su intérprete. A su vez, en cada relación existen tres clasificaciones. Es preciso señalar que la función de estas relaciones triádicas dependen una de la otra.

Debido a que el objetivo de este apartado, como ya se mencionó, no es ahondar en los teóricos aquí propuestos, sino hacer relevante su aporte en lo simbólico, se desarrollará solamente la segunda correlación donde destaca el concepto de símbolo, sin la intención de subestimar las otras dos relaciones triádicas restantes.

Según el autor, la segunda relación triádica corresponde a la relación que existe entre el signo con su objeto, de esta manera el signo puede ser nombrado:

- Ícono. Signo que comparte las cualidades con su objeto. Relación directa. Representa posibilidad.
Ejemplo: un plano de la Iglesia de Santiago Mexquititlán, Edo. Querétaro, México.
- Índice. Se llama así cuando se presenta una relación existencial entre ambos elementos. Cuando el signo es afectado por el objeto, causa-efecto. Alguna similitud. Indicio.
Ejemplo: la palabra hñö-hñö me indica que es una lengua diferente al español.
- Símbolo. Es cuando la relación entre signo y objeto se presenta como una convención. No hay similitud directa. Es una ley. Permite su *conceptualización* mediante una réplica, entendida como la corporización de la palabra, es decir, del concepto. Al nacer un símbolo, mediante conceptos, se difunde entre la sociedad, es de carácter colectivo, de ahí que se establezca como una convención. Es polisémico y arbitrario.
Ejemplo: las muñecas de trapo, son símbolo de la artesanía indígena.

Otro ejemplo sería: la fotografía de un rebozo. La fotografía, representa al ícono; el bordado del rebozo me indica que fue hecho por artesanos indígenas, por lo que es un índice y porque aún sin ser fotografiado éste existe y, por último, el punto de cruz que conforma al bordado es un símbolo, ya que representa para quien lo confecciona los cuatro rumbos.

Para concluir con este teórico, se debe señalar que la conceptualización que se fundamenta en los símbolos es parte esencial para la comunicación entre los seres humanos. Dar esta importancia a los símbolos no implica dejar de lado a los índices e íconos, ya que estos tres elementos, como ya se ha mencionado, forman parte de la misma realidad.

El último autor que compone este apartado es Mario Trevi (1996: 5-121) y se revisará su texto que lleva por título *Metáforas del símbolo*, donde analiza dos corrientes psicoanalíticas del símbolo a cargo de Freud y de Jung, a partir de las cuales construye su propio concepto metafórico en cuanto a éste.

Señala que para Freud el símbolo es una vía de descarga pulsional e ilusorio, por lo que a la vez revela y esconde, es decir, evidencia las pulsiones reprimidas (aquello no vivido) que se desenvuelven en el inconsciente, revela a éste y al mismo tiempo lo oculta. A este símbolo se le puede llamar sinicético, de *synizánein*, que significa volver al estado precedente porque permite el regreso de lo que fue reprimido. Cumple una función homeostática, porque necesita retornar al pasado para lograr un equilibrio.

Por su parte, para Jung de igual forma revela el inconsciente, aunque a diferencia de Freud, el símbolo se muestra como una proyección, “problético”, es decir, se refiere a una estructura posible, a lo todavía-no-vivido. A este símbolo se le puede nombrar metapoyético, de *metapoiénin*, porque tiene la capacidad de transformar bajo su carácter de posibilidad. Cumple una función ana-homeostática, porque proyecta un nuevo suceso creando inestabilidad.

Para Trevi, ambas concepciones de símbolo revelan y ocultan afianzándose y protegiendo al presente. El sinicético lo hace porque no puede mantenerse en el pasado, muestra lo que fue reprimido, pero debe ocultarlo; mientras que, el metapoyético lo hace porque no puede controlar el impacto con el futuro, éste es proyectado, pero al mismo tiempo debe esconderse.

Ahora bien, bajo el supuesto de que el símbolo, *symbolon*, originariamente alude a un elemento que forma parte de un todo, es decir, refiere a aquello que está conectado con él, porque pertenecen a la misma totalidad. Significa entonces que el símbolo reúne opuestos realizando una conjunción. (Trevi, 1996: 40)

Finalmente, el autor al decir que el símbolo es aquél que se manifiesta en un objeto como una realidad que en sí misma no es propia, está subrayando la presencia de ambos símbolos, el sinicético y el metapoyético, los cuales mediante una relación dialéctica funcionan como elementos complementarios de la misma realidad. Es así como genera su noción de símbolo en sentido metafórico.

Esta presentación permitió esclarecer la idea de símbolo, el cual se concibe como un elemento de significación que representa/evoca aspectos de la realidad, que en sí misma no le es propia porque refiere aquello que está conectado con él, siendo parte de un todo. Su significado al difundirse en la sociedad, adquiere un carácter colectivo por lo que es un elemento compartido, de ahí que el símbolo sea convencional. Su función de significación implica una estructura lógica, por ello lo simbólico encierra la dimensión racional.

Logrado este preámbulo, en el siguiente apartado se desarrollará de manera específica la fase simbólica de la cultura, la cual es fundamental para el cumplimiento de la presente investigación.

1.2 Antropología simbólica

Antes de comenzar, se debe mencionar que hubieron tres fases teóricas respecto a la cultura: 1) la concreta, a cargo de Tylor, la cual otorga relevancia en las costumbres que concretan los rasgos culturales; 2) la abstracta, con Kroeber y White como algunos de sus exponentes, se enfoca en los modelos de comportamiento de las personas que se configuran a partir de sistema de valores y normativos, y 3) la simbólica, representada por Geertz, basada en los significados culturales (Giménez, 2005: 214-229).

A finales de los 60, se concibió a la antropología, ya no en el sesgo científico, sino ahora como un acto interpretativo, dando apertura a la *antropología simbólica*, propiamente dicha, con Clifford Geertz.

Cabe mencionar que este autor tiene como soporte teórico a Levi-Strauss quién es considerado el fundador de la antropología estructural, ya que, influenciado por un estructuralismo lingüístico, alude el enfoque semiótico de la cultura al condensar los procesos culturales a los procesos simbólicos. (Giménez, 2005: 187-188)

Ya entrando en materia, en su texto *La interpretación de las culturas* (1973: 20-93), retoma la opinión de Max Weber, quien señaló que el ser humano es un animal que se encuentra regido por redes de significación que él mismo ha confeccionado. Bajo esta premisa, Geertz puntualiza que el concepto de cultura debe estar inserto dentro de un enfoque semiótico, es decir, se tiene que concebir como un sistema de signos interpretables⁵ en busca de las significaciones a través de la *descripción densa* de los fenómenos.

Según este autor, la antropología social se vale de la etnografía como forma de conocimiento al posibilitar esclarecer las estructuras sociales de significación. Dicha herramienta se vale de dos tipos de interpretaciones. Aquellas propias del investigador, conocidas como la perspectiva *etic* de la cultura; aquellas correspondientes a los individuos observados, llamada perspectiva *emic*. De esta última perspectiva, es partidario Geertz para sus investigaciones⁶. Sin embargo, ambos puntos de vista *emic* y *etic* son relevantes dentro de un mismo estudio, tal como se verá en el apartado de metodología.

⁵ Geertz (1973) también los nombra *símbolos* a lo largo de su texto.

⁶ Sin embargo, los teóricos que le prosiguen, como Thompson (1993: 199-201) y Giménez (2005: 228-229), coinciden en que este autor no logra llevar a cabo su enfoque metodológico del *local knowledge* que propone, puesto que en sus estudios etnográficos, a pesar de evocar tanto el enfoque *emic* y *etic*, prevalece su propia interpretación, descartando la de los nativos.

Atendiendo lo anterior, se deben rescatar dos ideas que giran en torno a su concepto de cultura. En primera instancia, la considera como una serie de mecanismos de orden conductual en el hombre. Para ello, retoma el concepto de Mead y que otros usaron como “símbolos significativos”, los cuales son aquellos que ya están estructurados dentro de la comunidad en la que se desarrolla el sujeto, mismos que pueden ser usados o alterados para lograr una significación de acuerdo a la experiencia, ya sea individual o colectiva. Estos sistemas de símbolos significativos, refieren al lenguaje, mito, arte y ritual. Por último, en segunda instancia, el hombre necesita de dichos mecanismos de control, ya que le permiten formar, ordenar, sustentar y dirigir su conducta.

Ello muestra lo imprescindible que llegan a ser los símbolos como elemento activo de la vida cultural humana. Ante esto ¿qué entiende Clifford Geertz por la noción de símbolo? Para él, los símbolos son manifestaciones concretas de ideas que permiten la formación de las estructuras culturales, o mejor dicho de los sistemas de símbolos, los cuales son catalogados como fuentes extrínsecas de información.

Esta idea la desarrolla del siguiente modo: son extrínsecas por no ser determinados genéticamente, sino socialmente, y son fuentes de información, rescatando la idea del autor Craik (1952), porque deben ser vistos como “modelos”, ya que las relaciones que se establecen entre los sistemas de símbolos modelan las relaciones entre los individuos y/o los procesos de carácter físico, orgánico, social o psicológico (Geertz, 1973: 91-93).

Dichos modelos a su vez tienen una bidimensión, son tanto *modelos de* como *modelos para* que modelan la conducta. En otras palabras, por un lado evocan representaciones de la realidad social, y por el otro son guías para la acción/comportamiento social; es así como los sistemas simbólicos funcionan como instrumentos de ordenamiento social. De esta forma, el autor define a la cultura

como aquellas significaciones expresadas mediante los símbolos transmitidos en los sistemas simbólicos.

Antes de concluir con el teórico, es menester hacer mención de las ideas que desarrolló sobre el arte en su ensayo titulado *El arte como sistema cultural* (1983: 123-133). Refiere que los elementos sýgnicos se encuentran conectados de forma ideacional con la sociedad en la que se ubican, quiere decir que los contextos socioculturales establecen las condiciones implicadas en la pintura y, a su vez, las pinturas manifiestan las condiciones de la vida social. Asimismo, señala que la percepción artística será producto de la experiencia colectiva, que le permite al individuo sensibilizarse y encontrarle un sentido a la obra de arte a partir de su previo acercamiento a los elementos que le conforman.

Cabe destacar que esta percepción artística se construye a partir de determinadas propiedades del campo artístico. Bourdieu (1990: 109-114) llamó *campos* a aquellos espacios estructurales que adquieren propiedades dependiendo del resto de los espacios; la estructura de éstos se conforman por la relación existente entre los agentes y las instituciones que tienen intereses en común, aunque su modo de producir a veces difiere, por lo que se mantiene una constante pugna por el dominio. Esta producción social es la que tiene la capacidad de manipular los hábitos de los sujetos. Ahora bien, cada campo maneja un cierto *capital cultural, económico y simbólico*, que funcionan como diferenciadores de los sujetos en el espacio social y a su vez le permite al sujeto actuar sobre un campo en específico, en este caso el arte.

Por ello, este autor señaló que la percepción artística del individuo va a ser determinada por: su propio conocimiento, en cuanto a la historia del campo; las representaciones dominantes de los agentes sociales e instituciones que manejan el campo; su nivel de participación dentro del mismo y del capital cultural, económico y simbólico que domine, de acuerdo a la posición social que tenga. De

esta manera, las percepciones sociales, donde se encuentra la artística, dependen de estas relaciones de poder.

Para terminar con Geertz (1983: 133-146), es importante señalar que el arte no sólo se concentra en el contenido, descartando o minimizando a la forma, sino que ésta encuentra su sostén en la acción que tienen cada uno de los individuos al dotar de sentido los eventos que les suscitan, son éstos últimos los que constituirán al contenido; es así como forma y contenido se interrelacionan en el proceso artístico.

El siguiente autor a exponer es John B. Thompson (1993: 185-240), quien intenta reformular la línea simbólica. La crítica que le subraya a Geertz, es que descuida aquellas relaciones sociales estructuradas donde se insertan los símbolos y las acciones simbólicas, olvidando las relaciones de poder que se hacen presentes.

De esta manera, dejando entre ver la influencia teórica de Bourdieu, crea la *concepción estructural de la cultura*, la cual implica que las formas simbólicas, o fenómenos significativos, sean interpretadas a través del análisis de contextos y procesos sociales estructurados. Mismos que estarán mediados por el capital (económico, cultural y/o simbólico) que hayan adquirido los individuos, las reglas y convenciones, las instituciones sociales que participan en la producción y circulación de las formas simbólicas, así como por la estructura social que refleja la distribución igual/desimal de los recursos sociales.

Finalmente, todo ello moldeará la manera en que serán producidas, comprendidas, recibidas y valoradas (económica y simbólicamente hablando) las formas simbólicas por los sujetos, dependiendo de la posición social a la que pertenezcan cada uno de ellos.

En el siguiente apartado se desarrolla la teoría simbólica de Gilberto Giménez Montiel sin antes mencionar que los autores previamente vertidos no fueron los únicos que aportaron conocimientos a la teoría en cuestión, mas sí trascendieron en su configuración. Entre otros autores que lograron contribuir también se encuentran Víctor Turner, Leslie A. White, David Schneider.

1.3 La teoría simbólica de Gilberto Giménez vista desde el muralismo comunitario
Gilberto Giménez (2005: 67-68), partiendo de Geertz y de Thompson, retoma la idea de la teoría simbólica o semiótica de la cultura, la cual concibe como el conjunto de actos simbólicos que acontecen en una sociedad, otorgándole así validez al sentido.

A pesar de que el sociólogo retoma la teoría simbólica de la cultura, menciona que este término ha sido definido innumerables veces, aunque para él son cinco conceptualizaciones básicas las que han marcado al mismo. Sin embargo, Giménez (2005: 376-385) sólo se concentra en dos concepciones, las cuales son: “la cultura como sistema de símbolos y significados”, que ha sido previamente desarrollada, y “la cultura como práctica”.

Respecto a este último planteamiento, el autor señala que surge ante el rechazo de catalogar a la cultura como invariable. Por ello, se propuso un enfoque práctico en donde a partir de la acción, los significados pueden ser variados, transformados, contradictorios, flexibles y débilmente integrados.

Ante estas dos concepciones, el teórico sugiere que la cultura debe verse como sistema y como práctica. En la práctica cultural se hace uso de los símbolos para un fin en particular, estos símbolos comprenden significados que se han establecido a partir de su relación con otros símbolos; de esta manera, la práctica implica al sistema. Asimismo, el sistema se reafirma gracias a su constante reproducción y transformación a través de la práctica. Sistema y práctica son complementarios.

Ahora bien, a partir de la noción de lo simbólico que emplea Geertz, Giménez (2005: 68-73) señala que se refiere a las representaciones sociales tangibles en formas simbólicas. Esta producción de lo simbólico implica tres momentos relevantes: un código social, la producción del significado o sentido respecto al código y, finalmente, un intérprete que reconozca el signo y que pueda reproducirlo de manera equivalente.

Siguiendo con la noción de lo simbólico, el sociólogo señala tres cuestiones importantes: el símbolo no es parte integrante de la vida social, sino es una dimensión que constituye todas las prácticas sociales; no sólo se concibe por su función para ser descifrado, sino que funge como instrumento de intervención y transformación en el mundo (modelos de y modelos para) y, finalmente, vista la cultura como un sistema de hechos simbólicos revela una cierta autonomía y coherencia.

En cuanto a la coherencia se suscita lo siguiente. Las prácticas culturales que se gestan desde los grupos dominantes y desde los grupos dominados, guardan una coherencia cultural entre su gente haciendo uso de estrategias de jerarquización, exclusión, entre otras. Esto significa que crean y consiguen una lógica siempre cambiante. A partir de esto se concluye que la cultura debe entenderse bajo un sentido pluralizable.

Logrando lo anterior, se puede tener un primer acercamiento a la definición de cultura que otorga el autor, la cual incluye la producción, actualización y transformación de los modelos simbólicos, de manera tanto individual como colectiva, en contextos específicos y estructurados. Al hablar de modelos simbólicos se hace referencia a los *modelos de y modelos para*, que señaló Geertz en su momento, a los cuáles Giménez los nombra como formas interiorizadas y formas objetivadas de la cultura, respectivamente (Giménez, 2005: 80-87).

Los *modelos de* son estructuras mentales interiorizadas, es decir aquello que se incorpora de manera subjetiva y los *modelos para* serán aquellos símbolos objetivados expresados en sus prácticas. Ambos modelos forman parte de un mismo ciclo complementario de la cultura.

Para ejemplificar y lograr un mayor entendimiento respecto a las formas objetivadas y las formas interiorizadas utilizaré elementos culturales de la comunidad otomí presentada en esta investigación. La indumentaria étnica (como el quechquémitl, *mohwi* en otomí), objetos festivos o costumbristas (las muñecas artesanales llamadas *Ar Lele* en otomí, los bordados), monumentos (como la Iglesia del Pueblo de Santiago Mexquititlán), personalidades míticas (el Santo Patrón de Santiago), festividades (25 de julio, día del Santo Patrón de Santiago), símbolos religiosos (símbolo de punto de cruz en el bordado, alude a los cuatro rumbos) danzas regionales y rituales, bebidas (como el pulque) y otros elementos gastronómicos, todo ello son formas objetivadas. Por el contrario, representaciones socialmente compartidas (la lengua otomí), ideologías (lo comunitario), creencias (cosmovisión), éstas constituyen las formas interiorizadas.

Decir que ambas formas son complementarias en el universo simbólico de la cultura, es entender que su función depende una de la otra. Una muestra de ello es mencionar que aquello que configura a la indumentaria se encuentra naturalmente vinculado con la cosmovisión que tiene el grupo social, es decir, será ésta la que otorgue las herramientas conceptuales para representar y confeccionar las prendas. Esta correlación se advierte en cada uno de los factores de las formas simbólicas, evidenciando que pertenecen a una misma realidad.

Ahora bien, para el estudio de las formas simbólicas interiorizadas, el autor coincide con algunos teóricos respecto a que la idea de *habitus*⁷ de Bourdieu es

⁷ Recordando que representa las características intrínsecas de un estilo de vida, en otras palabras, es un conjunto sistemático de bienes que colaboran en la construcción del capital económico y cultural. Asimismo funge como un esquema clasificador dentro del espacio social, ya que diferencia la posición que obtienen los sujetos dentro de la sociedad (Bourdieu, 1997: 32-40).

homologable al concepto de las *representaciones sociales*, el cual configuró la escuela europea de psicología social. Se apega a esta última teoría, debido a que refieren a esquemas subjetivos en donde tiene cabida la percepción y valoración de un objeto, donde entran en juego la sociedad y el individuo.

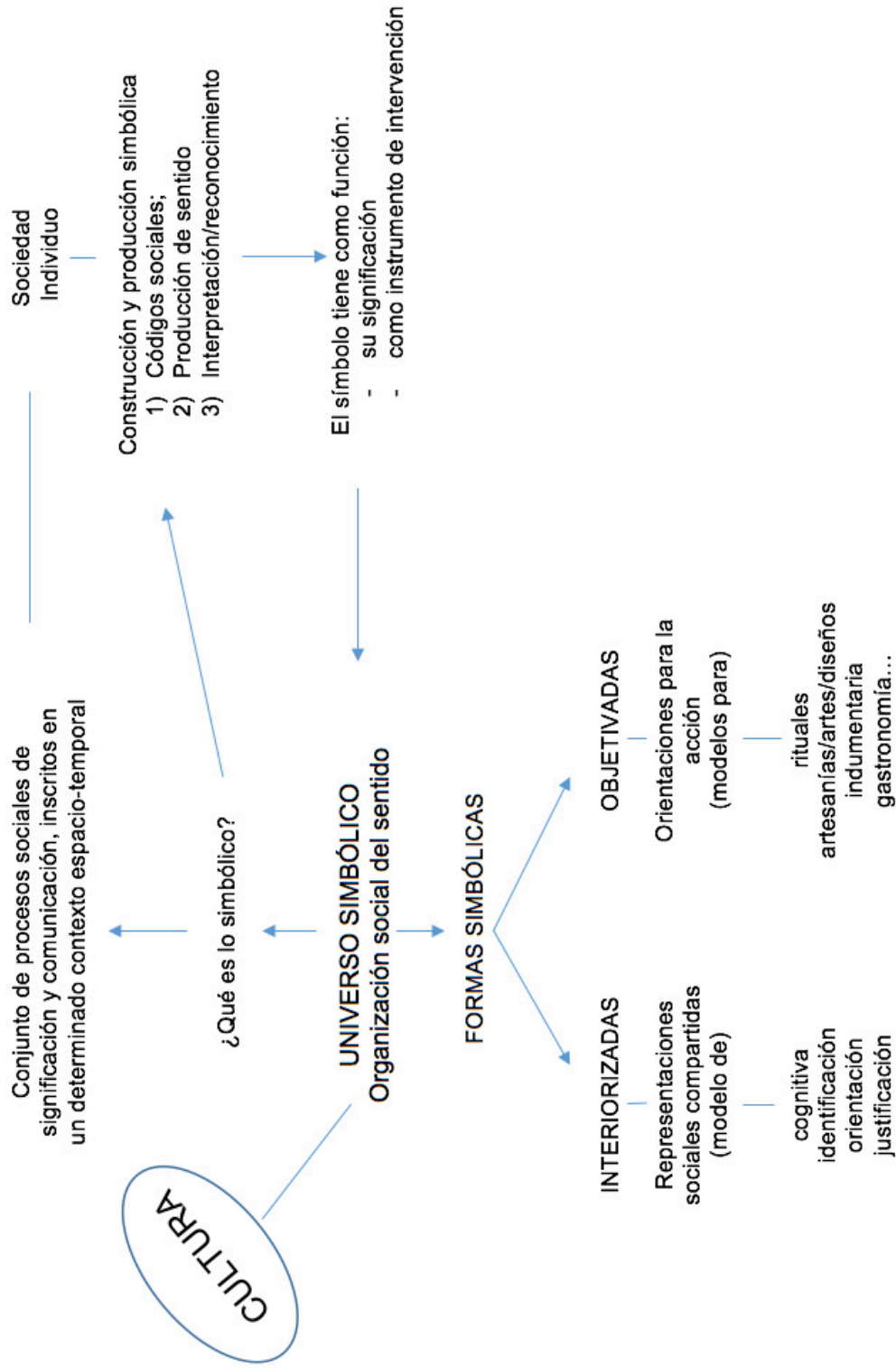
Las representaciones sociales pueden ser estables y al mismo tiempo variables, puesto que se componen de una cierta estructura: un núcleo aparentemente consistente y un contorno elástico, el cuál compone la parte accesible y vivida de la representación. El núcleo está asociado a las condiciones históricas, sociales e ideológicas, siendo relativamente independiente del contexto inmediato; mientras que, el contorno dependerá de los contextos más inmediatos, logrando que las experiencias cotidianas integren información nueva al núcleo.

Las funciones de las representaciones sociales, según el autor, son: *cognitiva*, donde tiene cabida la percepción de la realidad; *identificadora*, puesto que definen la identidad social permitiendo proteger la particularidad de cada uno de los grupos sociales; *de orientación*, ya que funge como guía para los comportamientos y las prácticas sociales y, finalmente, *justificadora*, porque legitima dichos comportamientos.

Con base en lo anterior, se puede concluir que la cultura es la organización social del sentido que se delinea a través de la interiorización y la objetivación de las formas simbólicas en contextos socialmente estructurados. De esta manera, el universo simbólico de la cultura es tanto subjetivo como objetivo, elementos que se conjugan y complementan para lograr el establecimiento de representaciones y prácticas sociales, a nivel individual y colectivo en la sociedad, las cuales impactan en la construcción de las identidades sociales (Giménez, 2005: 85).

Me permito formular en la figura I.1 de manera sustancial la teoría simbólica que presenta Gilberto Giménez, la cual nos concierne, del siguiente modo:

Figura I.1 Cultura



Elaboración propia de acuerdo a la Teoría Simbólica de Gilberto Giménez.

1.4 Identidades

Como ya se mencionó, una de las funciones de las representaciones sociales es la configuración de la identidad social a través de los procesos simbólicos que se ocupan de ir la modelando.

La identidad, para Giménez (2005: 89-92), está en función del reconocimiento e interiorización de patrones culturales compartidos por parte de los actores sociales. Esto conlleva a reconocerse (autorreconocimiento) y ser reconocido por el otro (heterorreconocimiento). Por lo tanto, es “efecto” y al mismo tiempo “objeto” de representaciones. Donde implica la aptitud del actor social de afirmar su propia identidad mediante la continuidad y su permanencia para que así se reconozca por los demás y, por otro lado, se trata de que se afirme y se reconozca su diferencia mediante su propia capacidad de distinguirse ante los otros.

De esta manera, la identidad es la parte subjetiva y distintiva de la cultura porque se conforma de nombramientos en su representación y a su vez de elementos simbólicos/emblemas que necesitan ser reconocidos (nominalmente); es así como la identificación/representación y diferencia/reconocimiento, forman parte de los ejes de la identidad.

Cualquier identidad necesita de rasgos característicos para reconocerse y afirmar su diferencia como lo son las raíces, el lenguaje, la religión, el estilo de vida, el vestido, alimentación entre otros. El autor menciona tres elementos claves sobre la materia (Giménez, 2005 vol. II: 22-28):

- Pertenencia social, es la incorporación de un individuo en una colectividad por la cual existe un sentimiento de lealtad. Se obtiene un rol dentro de dicha colectividad, logrando compartir las representaciones sociales que definen al grupo o colectividad.

En este caso, el individuo se autorreconoce y se orgullece como grupo otomí, acto que implica la apropiación e interiorización del habitus o las representaciones sociales que caracterizan a su colectividad.

- Atributos identificadores, son propios de cada sujeto pero se configuran desde su colectividad, como resultado de la interacción social (hábitos, actitudes, personalidad, capacidades, etc.).
- Narrativa biográfica, cada individuo se reconfigura de actos personales que le otorgan sentido a su propio ser. Aquí tendrá cabida la memoria.

Es evidente que cada sujeto comprende una biografía particular, aunque se desarrolla bajo una narrativa colectiva. Tal es el caso del grupo otomí de esta investigación, perteneciente al Pueblo de Santiago Mexquititlán, Amealco, Qro.; quienes rememoran el desplazamiento migratorio que realizaron sus predecesores a la ciudad, acto que impacta en la construcción autobiográfica de cada miembro.

Los tres puntos anteriores conllevan a hablar de identidades colectivas, las cuales, según Lipiansky, son entidades relacionales en donde los individuos unidos por un sentimiento en común de pertenencia, comparten los símbolos y las representaciones sociales que le otorgan especificidad al grupo o colectividad. Debe hacerse notar la relación dialéctica que se presenta entre la identidad individual y la colectiva; ya que su reciprocidad entra en juego cuando la colectiva se configura de las individuales dejando entrever, aparentemente, que éstas tuvieron un proceso inicial sin olvidar que debieron forjarse, a su vez, dentro de una colectividad (Giménez, 2005 vol. II: 29-38).

Otras características que desarrolla el sociólogo respecto a la identidad son:

- Persistente espacial-temporal, se refiere a la articulación que se da entre la permanencia y el cambio que representa a las identidades

personales y colectivas. Respecto al cambio que pueden sufrir las identidades se distinguen dos tipos: transformación, el cual se caracteriza por ser un proceso gradual en la continuidad, sin afectar de forma relevante al sistema y por otro lado, se encuentra la mutación que supone una alteración del sistema.

Debido a su estancia en la ciudad, un elemento de transformación dentro de la comunidad otomí en cuestión, se encuentra en la producción artesanal de sus muñecas *Ar Lele*. Estas son mejor conocidas como Marías o muñecas de trapo, las cuales son vestidas simulando la indumentaria tradicional del grupo indígena, falda y blusa de manta, y llevan como tocado listones en su cabello trenzado. Usualmente se utiliza estambre de color oscuro para la simulación del cabello, sin embargo, hoy día se suelen encontrar, también, con estambre de color amarillo que logran representar un símbolo emblemático que se relaciona con la fisonomía extranjera.

Esta incorporación de nuevos elementos, demuestra que persiste la tradición de realizar las muñecas como artesanías, pero a la vez el arte puede sufrir cambios culturales a partir del contexto social determinado.

- Validez, aquí se hacen presentes las luchas simbólicas por legitimar o estigmatizar a las identidades lo cual dependerá de la posición, así como del contexto social en el que se encuentren.

La constante búsqueda y legitimación de los derechos humanos de los grupos indígenas, es un ejemplo claro de la lucha por la validez/reconocimiento sociocultural de estos actores sociales.

- Contexto social, donde tiene cabida la interacción social que permite a las identidades formarse, mantenerse, modificarse, así como revelar su posición dentro de la sociedad.

Los grupos indígenas residentes en la ciudad, como los otomíes, al luchar por el respeto de sus derechos humanos, revela su posición social de subordinación en la que se encuentran.

Ahora bien, la configuración de las identidades se encuentra permeada de constantes luchas simbólicas entre los actores sociales. Por ello, retomando a Bourdieu, existe la distinción entre las identidades sociales que ya son cristalizadas por su estructura y en donde la acción se presenta con la intención de querer modificar a éstas (ya estructuradas); mismas que se construyeron, en su momento, bajo la misma articulación de lo ya establecido y lo nuevo. Por eso, al hablar de luchas simbólicas se refiere aquello que ha de mantenerse y lo que ha de transformarse en la constitución de las identidades (Giménez, 2005: 92-96).

Aunado a lo anterior, existe un elemento sustancial en el proceso identitario, del cual los actores sociales se afianzan para la continuidad o la transformación de sus elementos diferenciadores, se refiere a la memoria.

Para el desarrollo de este término, Giménez (2005: 97-111) señala que la memoria es una ideación (término utilizado por Durkheim, 1953) del pasado, no sólo es el registro o la reproducción mecánica del pasado, sino que se hace presente una reconstrucción del mismo, vista como una idealización de aquél tiempo. Por lo tanto, se habla de que la memoria tiene un papel activo en tanto es representación como construcción y es constituida como constituyente, es decir, es una estructura estructurante que moldea el presente, pero que también puede ser moldeada desde éste.

De esta manera, la memoria puede ser tanto individual como colectiva. La primera se gesta desde la experiencia personal del individuo, convirtiéndolo en poseedor de recuerdos propios. Por otro lado, la segunda tiene un carácter que opera desde la continuidad y la re-memorización tomando sentido a partir de la conciencia de los individuos, en donde pasado y presente no son opuestos. Se

enarbola a partir de experiencias en común, es decir, de las semejanzas. Es así como, la memoria individual será un reflejo de la memoria colectiva y al mismo tiempo las memorias individuales configuran a la colectiva.

Finalmente, la memoria colectiva necesita objetivarse, en otras palabras, materializarse y lo hace por medio de las redes de sociabilidad, así como en las instituciones sociales. Donde sus modos de registro y transmisión dependerán del tipo de sociedad al que pertenezca, ya sea tradicional o moderna. Aquí tiene lugar la clasificación de memoria oficial, la cual se gesta desde el Estado en contraposición a la memoria popular la cual se muestra incluyente, ante las diversas memorias que coexisten.

1.5 Lo estético y lo artístico en el muralismo comunitario

Las categorías de análisis a utilizar para esta investigación serán: estético y artístico. Conceptos que suelen ser aplicados erróneamente como sinónimos, cuando en realidad cada uno de ellos cuenta con una función en específico y a su vez son complementarios. Para el desarrollo del presente apartado se retoma la aportación de Juan Acha respecto a la distinción antes mencionada.

El autor en su texto *Introducción a la teoría de los diseños* (2009: 19-26) señala que el hombre establece con la realidad dos tipos de relaciones: las racionales y las sensitivas. Será esta última a la que pertenezca lo estético, entendido como aquel conjunto de relaciones sensitivas (o sensoriales) que todo miembro social experimenta en su cotidianidad y que, asimismo, caracterizan a su sociedad. De este modo, la sensibilidad puede denominarse como cultura estética, la cual encuentra su principio en el individuo, determinándole así relación con: las preferencias y aversiones sensitivas, la realidad común, la sensibilidad o el gusto, los valores preestablecidos y el placer emocional.

Cabe mencionar que el consumo estético, según su escrito titulado *La apreciación artística y sus efectos* (1988: 24-28), es axiológico puesto que la sensibilidad siempre será valorativa lo que implica relaciones entre un sujeto con un objeto. Es así como toda colectividad cuenta con un sistema de valores estéticos, donde fungen los distintos modos de consumo estético.

Ahora bien, desde la cultura estética se evalúa la importancia social de los tres sistemas estéticos, los cuales son: las artesanías, las artes y los diseños. Los primeros, son trabajos que realiza una persona sujeta a ciertas normas, sin regir una idea individualista; las artes, exigen trabajos individuales e innovadores y, por último, los diseños, además de llevar al límite lo característico de las artes, se encargan de embellecer las apariencias para su uso masivo. Los tres desempeñan funciones estéticas, ya que inciden en la sensibilidad (Acha, 2009: 33-34/159-160).

Según el autor, además de la cultura estética se puede encontrar la existencia de una ecoestética que son lo mismo, empero vistas de diferente modo. Siendo la primera, ya mencionada, aquellas relaciones sensitivas con la realidad de nuestro entorno. Mientras que, la ecoestética conforma la cultura estética, sus relaciones sensitivas, tanto de manera individual como colectiva. Dicho de otra forma, la ecoestética es la sociedad desde sus formas sensitivas.

De esta manera, la ecoestética se constituye por la sociofuncionalidad gradual de los tres sistemas estéticos. Las artesanías, por su parte, tienen menor fuerza social dentro de la ecoestética nacional, no obstante, tendrán mayor eficacia dentro de su sector social debido a sus usos y costumbres. Al contrario, los diseños han sido utilizados por el Estado para ejercer manipulación en la sensibilidad popular. Por ello, se dice que la ecoestética nacional se encuentra estrechamente relacionada con la configuración de la sensibilidad de cada sujeto, debido a que su implementación permite la creación de hábitos, los cuales impactan en su consumo estético (Acha, 1988: 30-48).

Por otra parte, de la cultura estética deviene la artística, la cual se concreta cuando se forma una conciencia estética en donde existe la necesidad de expresar y producir objetos; razón y sensibilidad se conjugan. De este modo, se obtienen las técnicas, las teorías artísticas, aprendizajes profesionales, es decir, se objetiva en productos (obras artísticas) que se conforman de un conocimiento profesional respecto al campo. Se debe tener en cuenta que dicha cultura encierra, además de la producción, la distribución y el consumo de las obras. Es así como es considerada como la máxima exponente de la cultura estética.

La cultura artística será entonces todo aquello relacionado con los aportes teóricos que contribuyen a la complejidad del proceso artístico a través del tiempo. Para ejemplificarla, Acha (2009: 138) señala que a través de las épocas se han agudizado, según la semiología y la teoría de la comunicación, los tres planos que posee toda obra de arte. El *semántico*, se refiere a las relaciones de los signos con la realidad significada, es decir, basado en la realidad; el *sintáctico*, encierra las relaciones de los signos entre sí, rompe con el realismo visual y, por último, el *pragmático*, comprende los efectos del mensaje sobre el receptor, generando así los no objetualismos y los conceptualismos. En toda obra, cada uno de ellos tiende a acentuarse en mayor grado.

Recapitulando, se podría decir que de la sensibilidad, relativamente, se generan estas dos actividades que funcionan de manera dialéctica: tanto las estéticas como, en conjunto con la razón, las artísticas. Esto se debe a que el individuo a partir de su experiencia genera relaciones sensitivas, ideas y gustos, los cuales se convierten en sistemas de valores, logrando así una conciencia estética que conlleva a la necesidad de racionalizar mediante la objetivación, es así como se concreta en los tres sistemas estéticos (artesanías, artes y diseños).

De este modo, la diferenciación entre lo estético y lo artístico puede proyectarse en la correlación dialéctica entre sujeto-objeto; donde lo estético se

encuentra en el sujeto, en su sensibilidad y lo artístico se encuentra en el objeto, producto creado por el sujeto. Naturaleza y cultura se conjugan (Acha, 2009: 24).

Dicha correlación puede ser vista desde el estudio del signo lingüístico, lo cual daría como resultado el nexo entre el significado y el significante, respectivamente. Entendiendo esto, como el significado o contenido que otorga el sentido a los objetos y por otro lado, se encuentra el significante o expresión/forma materializada de contenido (Acha, 1988: 12-13).

Como se puede observar el proceso estético y el artístico, pueden ser vistos de mejor forma si se les traduce desde un plano subjetivo y un plano objetivo mismos que mantienen una relación complementaria porque, retomando la aportación de Levi-Strauss, son parte de la misma realidad.

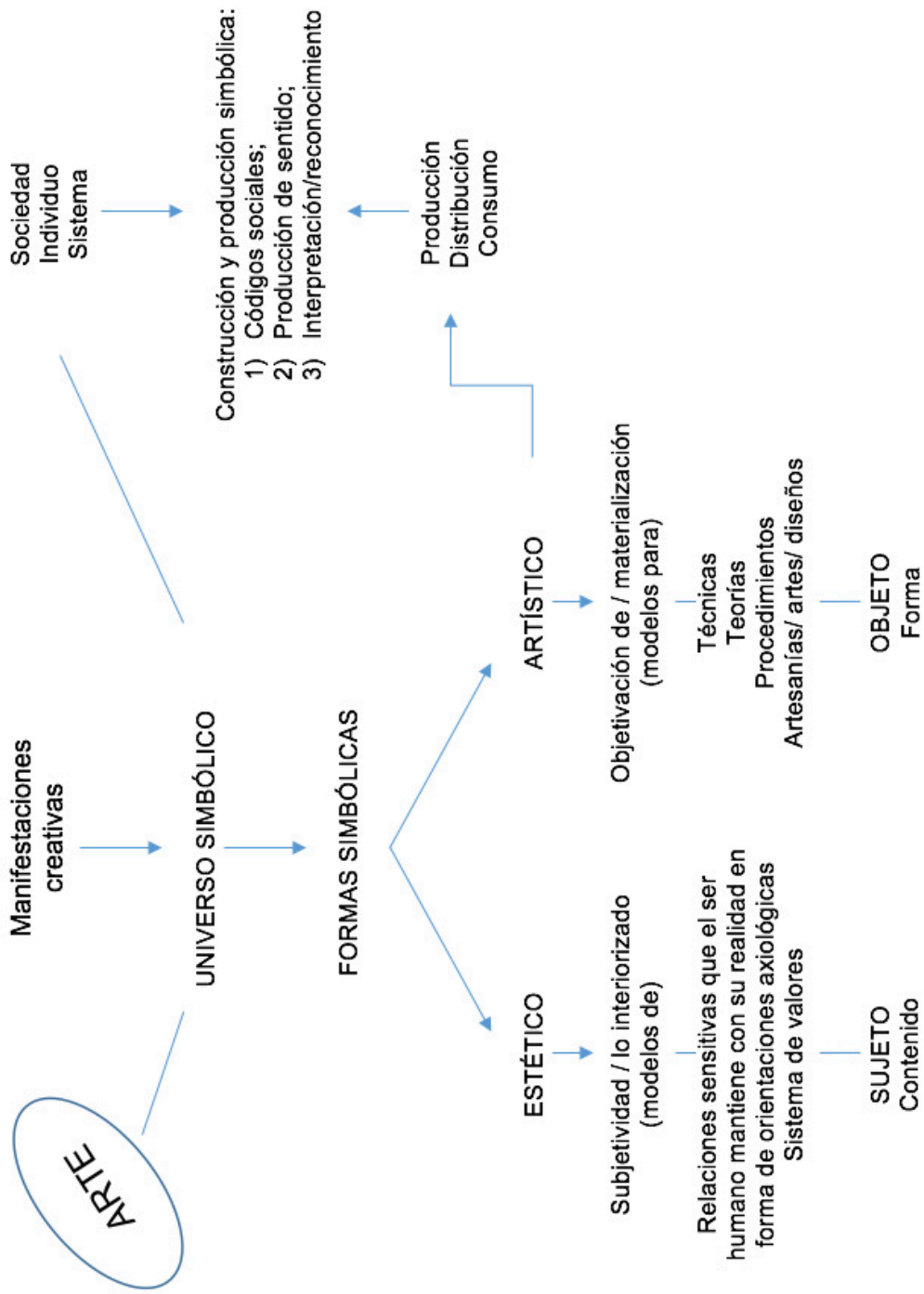
Cabe resaltar que del proceso artístico, que se configura a partir del proceso estético, resulta una obra de arte que posee las siguientes funciones:

- Estética, en la que se observa su contenido; se hacen presentes las categorías estéticas.
- Objetivo-práctico, aquella que se determina con su contenido ya sea educativo, religioso, informativo, político...;
- Artística/sistémica, se establece cuando las formas, técnicas y modos de la obra contribuyen al sistema artístico al que pertenece.

La objetivación de estas tres funciones dependerá de la valoración subjetiva del individuo, en donde la correlación sujeto-objeto nuevamente se hace presente.

A partir de lo escrito en este apartado, puedo señalar que, aún con las reservas que esto implica, la Teoría Simbólica de la Cultura de Gilberto Giménez podría ser revisada desde el arte, a partir de las categorías aquí desarrolladas: lo estético y lo artístico. Esta idea fue bosquejada en la figura 1.2, del siguiente modo:

Figura 1.2. Arte



Elaboración propia de acuerdo a la Teoría Simbólica de Gilberto Giménez.

El esquema anterior fue formulado a partir de la figura I.1. Lo que se realizó fue sustituir el campo de estudio que si bien ha sido bosquejada la Teoría Simbólica de la Cultura me permití concebirla ahora desde el campo del Arte, no omitiendo algún teórico(s) que previamente lo haya sugerido, según sea el caso.

Como puede observarse, las formas interiorizadas y las formas objetivadas, desarrolladas en la Teoría de Giménez, pueden ser sustituidas en el Arte por formas estéticas y formas artísticas, respectivamente. Esto puede ser posible debido a que el arte al formar parte de los procesos simbólicos de la cultura, lógicamente habrá de construirse desde ambas formas simbólicas de donde forman parte lo estético y lo artístico.

Lo estético, como parte de las formas interiorizadas o *modelos de*, constituye aquella parte sensitiva y subjetiva de la relación humano-realidad, estableciendo conocimiento, identificación, orientación y justificación en las representaciones sociales. Puesto que, a partir de la experiencia el individuo se enfrenta con valores preestablecidos por su colectividad/sociedad que le permiten sentir preferencias o aversiones, placer o disgusto emocional, por dichos valores. De esta manera los asimila, corrige, y/o reconfigura para dar paso a la necesidad de su objetivación (lo artístico).

De esta manera, prosigue lo artístico, como parte de las formas objetivadas o *modelos para*, donde se presenta el objeto orientado a la acción artística. Se configura a partir de las experiencias que permitieron en el individuo la percepción y reconfiguración de valores sociales a partir de su previa interiorización, los cuales logra objetivar mediante el desarrollo de las teorías, las técnicas y aquellos conocimientos que se expresan en los productos artísticos.

Es importante señalar que para Acha al unirse la sensibilidad, en donde se tipifica lo estético, con la razón se logra lo artístico. Sin embargo, él sólo contempla las artes y los diseños dentro de este rubro, dejando de lado las

artesanías por su falta de teorización. Por ello, al sólo encontrar en común su origen estético, en las artesanías, las artes y los diseños, los concibe como los tres sistemas estéticos de producción especializada.

Bajo este argumento considero que se presentan las siguientes inconsistencias. El uso de la racionalidad permite el logro de la objetivación, las artesanías al ser objetos materializados implican un previo raciocinio por parte de sus productores. Decir que no hay un sustento técnico/teórico en las artesanías, es deslegitimar el aprendizaje que se obtuvo generacionalmente. Por otro lado, tanto las artesanías, artes y diseños son objetivaciones que si bien son reflejo de las interiorizaciones, en donde tiene lugar lo estético, no es posible señalar que son sistemas estéticos porque no se mantienen interiorizados, sino que ya fueron materializados.

El razonamiento del autor lo que hace es enfatizar las inequidades sociales, en cuanto a la valoración de las artesanías y, por ende, de los artesanos. No se trata de encasillar las artesanías en las artes, puesto que si éste concepto se mira desde su origen occidental, efectivamente las artesanías no logran entrar en el rubro porque son objetos cotidianos que versan entre lo utilitario y lo religioso y que no aspiran a una mera contemplación.

Los objetos artesanales, sobre todo las ornamentales y ceremoniales, se encuentran cargados simbólicamente de la tradición de una colectividad, entretejidos mediante conocimientos técnicos ancestrales que han sido transmitidos de generación en generación, su trascendencia se logra dentro de la comunidad. Por ello, el querer situar a éstos en una vitrina es suprimirle su significación en cuanto a su contexto que lo ha delineado. Sin embargo, son manifestaciones creativas que tienen una excelsa calidad técnica y que, así como en las artes y los diseños, hay diversas calidades que hacen que algunas sean excepcionales.

No cabe duda que habrá manifestaciones creativas de artesanas y artesanos que aspiren a la plena contemplación de su objeto, dichas resignificaciones motivan hacia una nueva lectura de su producto.

Considero que la problemática radica en la concepción eurocentrista del arte que elude diversas expresiones. Por ello, creo en la necesidad de resignificar la idea del arte y mirar a las artesanías, artes y diseños, en su conjunto como manifestaciones creativas/artísticas, o si se quiere en manifestaciones artísticas humanas, cada una bajo su propia especificidad, que obliga a teorizarlas y a valorizarlas bajo su propio contexto espacio-temporal.

Por otro lado, se habrá de revisar la relación dialéctica que sostienen las formas estéticas y las artísticas al depender una de la otra, trabajando de manera cíclica para la consolidación del arte (Acha, 2009: 24). Teniendo en cuenta que la dialéctica enfatiza las dependencias y las relaciones en la sociedad, pero que se apega hacia una de sus partes, lo que anula toda relación; me permito sumar una relación dialógica entre ambas formas (estéticas y artísticas), ya que a partir de la reflexión y del diálogo, donde se halla el vínculo y la complementariedad entre las partes, se logra un sistema artístico complejo.

Para finalizar se debe puntualizar que la producción del arte habrá entonces de concebirse mediante la relación de lo estético y lo artístico, que si bien logra concebirlo un individuo (obra individual), o un colectivo, finalmente su producto artístico encierra los valores establecidos de su sociedad, así como su modo personal de reconfiguración de los mismos, es decir, sociedad e individuo convergen en la construcción del objeto. Asimismo, intervienen las particularidades del sistema al que quiera ser inserto el objeto.

De esta forma, en el proceso simbólico del arte (producción, distribución y consumo) están inmersas las relaciones entre la sociedad, sistema y el individuo, factores clave para el desarrollo de las necesidades estéticas y artísticas.

Capítulo II. Construcción del espacio

Las siguientes líneas están destinadas a la presentación de quienes brindan el óleo para el trazo del presente estudio: el *Grupo Otomí Zona Rosa A.C.*, es una comunidad indígena residente en Av. Chapultepec 342, colonia Roma Norte; perteneciente a la Alcaldía Cuauhtémoc de la Ciudad de México. Para ello, será pertinente mostrar la información en el siguiente orden.

Se bosquejan datos históricos y demográficos de las inmediaciones de su espacio social de manera macro a micro, es decir, se iniciará con datos obtenidos sobre la capital y dicha alcaldía, pasando a datos destacables sobre la colonia Roma para así poderse enfocar en la Roma Norte. Le prosigue una exposición de datos generales sobre la población étnica otomana, para finalizar con la presentación del grupo en cuestión así como la descripción de su espacio habitacional.

Cabe destacar que, estos actores sociales al pertenecer a uno de los tantos grupos indígenas residentes en la urbe implica que, entre los datos vertidos en este apartado también correspondan a los indicadores de migración y etnicidad.

2.1 Ciudad de México

Hablar de la metrópolis obliga a reconocerla como una *Capital Indígena*, señalado en el *Diagnóstico sobre la población indígena de la Ciudad de México* (2018: 74-78), debido a su carácter pluriétnico, plurilingüístico y multicultural en su territorio, siendo un factor relevante el fenómeno migratorio.

Este fenómeno tuvo sus inicios en los años 40 a causa del proceso de modernización que contrajo el descenso agrícola. Sin embargo, la población indígena registrada en esos años en las zonas rurales de la ciudad, estuvo enfocada a los pueblos originarios, cayendo en un error metodológico. Según Portal (2013: 54-57), la diferenciación en la ciudad, entre los pueblos indígenas y los pueblos originarios urbanos es la siguiente: los primeros se encuentran

vulnerables, excluidos de las políticas públicas, dispersos en la capital y sin poseer territorios ni propiedad de recursos naturales. Mientras que, los segundos reconociendo su pasado prehispánico, como descendientes de los primeros pobladores de la cuenca, les permite definirse como originarios y cuentan con propiedades de recursos naturales.

Será en los años 50 cuando se vuelve más notorio la presencia de grupos indígenas en la ciudad, por lo que el registro censal comienza a ser un poco más amplio. Los primeros grupos que arribaron a la urbe de los que se tiene conocimiento son otomíes y mazahuas del Estado de México. Actualmente, se registran indígenas migrantes provenientes de Oaxaca, Hidalgo, Querétaro, Chiapas, Puebla, Veracruz, entre otros (Pérez y Gabayet, 2018: 28-29).

En la *Encuesta Intercensal 2015* (2015: 73), se advierte que el 8.8% de los habitantes de la capital se autorreconocen indígenas, es decir, 785 mil de un total de 8,918,653 habitantes. Por otro lado, el 1.5% son hablantes de lengua indígena. Y el 0.4% son hablantes de lengua indígena y que no hablan el español.

La Secretaría de Pueblos y Barrios Originarios y Comunidades Indígenas Residentes (SEPI), antes Secretaría de Desarrollo Rural y Equidad para las Comunidades (SEDEREC), con base en los resultados de la encuesta antes señalada, advierte que el 1.5% de la población, es decir, 129 mil personas representan a los hablantes de lengua indígena en la capital. Asimismo, se manifiesta que en el país existen 68 agrupaciones lingüísticas de las cuales 55 se hablan en la capital.

Por su parte, apoyándose del Censo de Vivienda y Población 2010 y la SEDEREC, Pérez y Gabayet (2018: 29-32) señalan que la alcaldía con mayor presencia de agrupaciones lingüísticas, como lo expone la imagen 1, es Iztapalapa con 45, de las 68 existentes; le siguen Tlalpan y Coyoacán con 41 cada una de ellas (véase anexo 1).

En este diagnóstico, también se menciona que hay 15 agrupaciones más habladas en la ciudad de México. Tal como se observa en la imagen 2, las que ocupan los primeros tres lugares son: náhuatl, con 37,796 hablantes; mixteco, con 13,259 hablantes y otomí, con 12,623 hablantes (véase anexo 1).

Por otro lado, a partir de la información revisada en el *Panorama sociodemográfico de la Ciudad de México 2015* (2015: 22, 26, 36), referente a la población de 3 años y más que habla una lengua indígena por alcaldía, como lo refiere la imagen 3, encabeza la lista Iztapalapa con 32,719 hablantes; le siguen Gustavo A. Madero con 16,419 hablantes y Tlalpan con 12,797 hablantes (véase anexo 1).

A pesar de la presencia de dichos grupos sociales, aún la administración política, lejos de implementar en la Constitución Política de la Ciudad de México (2017) un Capítulo VII sobre la Capital Intercultural (Art. 57-59) donde se habla sobre los derechos individuales y colectivos de los pueblos y barrios originarios y de las comunidades indígenas residentes en el contexto urbano, no ha logrado consolidar una política cultural que permita el pleno ejercicio de la interculturalidad en la metrópoli.

2.1.1 *Alcaldía Cuauhtémoc*

El portal virtual de la Alcaldía Cuauhtémoc señala que el territorio de dicho ayuntamiento representa el 21.8% de la ciudad y el 4.98% total del área urbanizada de la capital y cuenta con una superficie de 3, 244 hectáreas. Administrativamente cuenta con 33 colonias, las cuales conforman seis direcciones territoriales: Santa María - Tlatelolco; Tepito - Guerrero; Juárez - San Rafael; Centro Histórico; Roma - Condesa y Obrera - Doctores.

Se ubica en el centro del área urbana de la ciudad, colindando al norte con las alcaldías Azcapotzalco y Gustavo A. Madero; al oriente con la alcaldía

Venustiano Carranza; al sur con las alcaldías Benito Juárez e Iztacalco y al poniente con la alcaldía Miguel Hidalgo.

De acuerdo al *Panorama sociodemográfico de la Ciudad de México 2015* (2015: 20), la alcaldía Cuauhtémoc tiene un total de 532,553 habitantes, del cual un 47.6%, 253,495 aproximadamente, representa a la población masculina y un 52.4%, 279,058 aprox., a la población femenina.

En cuanto al nivel de escolaridad, se indica que de acuerdo a la población de 15 años y más se obtiene un 40.3% con educación superior; siguiéndole un 31.8% que cumple con la educación primaria; 26,4% le corresponde a educación de media superior y, por último, un 0.2% con nivel escolar sin especificar.

Asimismo, se menciona que el 60.8%, 323,792 aproximadamente, son población económicamente activa y el 38.9%, 207,163 aproximadamente, representa a la población no económicamente activa.

Ahora bien, del total de habitantes de la alcaldía Cuauhtémoc, el 8.64%, 46,000 aproximadamente, se identifica como indígena; el 1.38%, 7,349 personas corresponde a mayores de 3 años y más que habla una lengua indígena y el 0.22%, 1,172 personas, no habla español.

Como se puede apreciar en la imagen 1, esta alcaldía obtiene el sexto lugar en tener la presencia de 38, de las 68 las agrupaciones lingüísticas que suman en todo el territorio nacional. Por otro lado, en la imagen 3, se ubica en el séptimo lugar al contar con un total aproximado de 7, 349 personas de 3 años y más que hablan una lengua indígena (véase anexo 1).

En el *Diagnóstico sobre la población indígena de la Ciudad de México* (2018: 80-93), se ubican los predios utilizados por grupos indígenas por alcaldía. Como se notifica en la imagen 1, respecto a la Cuauhtémoc se registran 40

propiedades utilizadas por los grupos: triqui, otomí, mazahua, nahua, totonaco, mazateco, zapoteco y mixteco (véase anexo 2).

Como ya se mencionó, esta alcaldía cuenta con 33 colonias de las cuáles la colonia Roma Norte es de interés para el desarrollo de este estudio, lo que implica remontarse hasta sus orígenes de la misma.

2.1.2 *La Romita*

Tavares (2015: 35-38) señala que su nombre original es Aztacalco, que significa *en la casa de las garzas*, un pequeño pueblo prehispánico. En el año 1530, ya con la ocupación española, se construyó el Templo de Santa María de la Natividad, en donde fueron bautizados los indígenas de aquél lugar por el Fray Pedro de Gante. Posteriormente, a principios del s. XVII, en el mismo espacio que ocupaba dicha construcción, se edificó el actual Templo de la Romita. Fue hasta finales del s. XVIII que a este territorio se le conoció con el nombre de “Romita” debido a que su paseo arbolado, que ataviaba a lo que hoy se conoce como Av. Chapultepec, se asemejaba a un paisaje de la capital de Italia.

En la época virreinal, según el autor, eran colgados los rateros de Tepito en los ahuehuetes de la plaza de la Romita. Sentencias que años después, se recordaban y representaban, en el festejo popular conocido como “Los ahorcados de la Romita”. Asimismo, en el Archivo Histórico de la Ciudad de México, se menciona que desde el s. XVIII a los habitantes de la Romita se les conocía por su carácter conflictivo. Por ello, fue catalogada como uno de los lugares peligrosos para la clase acomodada.

2.1.3 *Colonia Roma*

Su construcción fue pensada sobre el terreno llamado Potrero de Romita, ubicado cerca de este barrio. Se dice que el empresario inglés Walter Orrin, junto con los ingenieros norteamericanos Casius Clay Lamm y su hijo Lewis, así como con Ricardo Bell y Pedro Lascurraín, como tesorero y propietario de terrenos alrededor

de la Romita, formaron la compañía Terrenos de la Calzada de Chapultepec S.A., de donde resultó la planeación de esta moderna colonia (Tavares, 1996 y 2015: 247-250, 282-284).

Este proyecto de modernización inmobiliaria, nacido en 1903, marcado por su carácter urbanístico afrancesado, en donde el espacio público fue protagonista con sus amplias avenidas arboladas, por sus plazas y jardines y junto a los sistemas avanzados de pavimentación y drenaje, hicieron de éste uno de los más emblemáticos de la ciudad de México (Perló, 1988: 159-160).

Tavares (2015: 85-117) menciona que, la arquitectura de la colonia versó en diferentes estilos como lo es el art nouveau, ecléctico, francés y el neoclásico, los cuales caracterizaron la administración porfiriana. Gracias a ello, con diversos inmuebles catalogados como históricos y artísticos, se le reconoce por ser una de las colonias con mayor número de patrimonio registrado en su territorio.

En 1913, se dio un crecimiento logrando dos colonias: Roma Norte y Roma Sur. La primera tiene como límites al norte la av. Chapultepec, al oriente la av. Cuauhtémoc, al sur las calles Antonio M. Anza y Coahuila y al poniente la av. Veracruz y parte de Yucatán e Insurgentes. La segunda tiene como límites al norte las calles Coahuila y Antonio M. Anza, al oriente la Av. Cuauhtémoc, al sur la av. Viaducto Miguel Alemán y al poniente av. Insurgentes (Tavares, 1996).

La colonia Roma dejó de ser zona residencial a partir de los años 40, debido a que comienzan a presentarse fenómenos migratorios por parte de la gente de provincia, en aras de buscar el progreso en la capital del país. Otro de los motivos que incrementó su decadencia, fue lo que se conoció como las rentas congeladas, con el gobierno de Ávila Camacho, que al no permitir a los dueños elevar la renta a sus inquilinos provocó que descuidaran el mantenimiento de su propio inmueble, que en muchos casos propició la transformación de las casonas en vecindades. (Tavares, 2015: 106-111)

Por otro lado, el terremoto del 85 agudizó el desequilibrio de la colonia, sobre todo patrimonial, aunque al mismo tiempo ayudó al comienzo de un nuevo proceso urbano: el fácil acceso de desarrolladoras inmobiliarias. Ante aquellos monumentos dañados por el sismo, como por los que estaban en riesgo de ser destruidos, fue necesaria la implementación legal del INAH, como del INBA, para la protección y la restauración de los mismos (Tavares, 1996).

La Roma se ha distinguido, a lo largo de sus más de cien años, de diversos pasajes históricos donde han sido protagonistas los diferentes estratos sociales que la habitan. Ahondar en ello, es espacio que no tiene contemplado este estudio. Sin embargo, los actores sociales que le competen a éste, al ser residentes de un predio ubicado en la colonia Roma Norte será necesario desarrollar algunas de sus particularidades de dicho espacio.

2.1.4 Roma Norte

Como se puede observar en la imagen 2, esta colonia tiene como límites al norte la av. Chapultepec, al oriente la av. Cuauhtémoc, al sur las calles Antonio M. Anza y Coahuila y al poniente la av. Veracruz y parte de Yucatán e Insurgentes (véase anexos 2).

Para conocer la densidad poblacional específica de esta colonia será pertinente el uso del Marco Geoestadístico del INEGI, el cual está diseñado para relacionar información estadística con el espacio geográfico correspondiente. La unidad fundamental de este marco, de las tres que le conforman, se nombra Área Geoestadística Básica (AGEB), la cual de acuerdo al tipo de población y uso de suelo, se cataloga en rurales y urbanas.

Las AGEBS urbanas delimitan una parte o un total de 2,500 de habitantes o más, conformando un conjunto de manzanas (generalmente de 1 a 50) delimitadas por calles, avenidas, andadores u otro rasgo de identificación en el terreno (INEGI).

De acuerdo a los datos encontrados en el Sistema para la Consulta de Información Censal (SCINCE), INEGI 2012, y con base en las AGEBS correspondientes a la colonia, se realizaron las imágenes 4-8 respecto a los indicadores de población, migración, lengua indígena, educación y economía. Cabe señalar, que la dirección domiciliaria del grupo otomí en cuestión, se encuentra ubicada en la AGEBS con terminación 10998 (véase anexo 1).

Se esperó que estos indicadores arrojaran datos referentes a las comunidades indígenas que habitan la colonia Roma Norte. Sin embargo, se puede observar que éstos son endeble, ya que la imagen 4, aun estando relacionada a la población nacida en otra entidad, no se puede suponer que los resultados señalen población indígena migrante, ya que de esto dependen varios factores, siendo el autorreconocimiento uno de los principales ejes. Por otro lado, las imágenes 5 y 6, sólo muestran un panorama general en cuanto al aspecto educativo y económico (véase anexo 1).

Ahora bien, los datos que ayudan a vislumbrar los referentes a las comunidades indígenas son las imágenes 7 y 8, las cuales dictan población hablante y hogares y población indígena en la colonia. De acuerdo a la AGEBS 10998, es posible señalar que esta demarcación, respecto al primero de estos indicadores, es la que encabeza la lista por su cantidad sobresaliente con un total de 235 hablantes de lengua indígena. Por otro lado, referente a los hogares ocupa el segundo lugar con un total de 76, pero referente a la población en hogares censales indígenas encabeza la lista con una cantidad total de 364. Estos datos demuestran que dicha demarcación es la que tiene mayor población indígena en la colonia Roma Norte (véase anexo 1).

Sin embargo, estos únicos datos dejan al descubierto la falta de aplicación de estudios que vislumbren la situación social, en específico, de las comunidades indígenas migrantes. Para ello, es menester su ejecución donde se incluyan

indicadores como el laboral, sector salud, educativo, económico, etc., para lograr un panorama más complejo de estos grupos sociales en la urbe.

Por otro lado, con base al *Diagnóstico sobre la población indígena de la Ciudad de México* (2018: 83-86), los predios utilizados por comunidades indígenas en la colonia Roma Norte en su totalidad resguardan el mayor número de comunidades otomíes. Por lo tanto, como se registra en la imagen 1, este territorio de la Alcaldía Cuauhtémoc se distingue por sólo contar con dicho grupo indígena entre sus habitantes (véase anexo 2).

Para concluir con este apartado, se debe mencionar que la colonia Roma Norte, como se observa en la imagen 3, también resguarda numerosos sitios emblemáticos que conforman su historia e identidad, muchos de los cuáles han sido referencia turística. Asimismo, se puede observar en la imagen 4 un listado de inmuebles catalogados como artísticos. Todo ello hace de esta colonia una gema patrimonial para la Ciudad de México (véase anexo 2).

Ahora bien, evidenciados los datos macro históricos y demográficos de las inmediaciones del espacio social seleccionado se proseguirá a la exposición del Grupo Otomí Zona Rosa A.C, no sin antes establecer, de forma sintetizada, datos generales de este grupo étnico para obtener un panorama más completo respecto a su cultura.

2.2 Los otomíes

La población otomana forma parte de, lo que Soustelle (1993: 13-14) denominó, la familia otomí-pame, clasificación que se basa en la nomenclatura de sus lenguas (analogías gramaticales y léxicas) y en sus condiciones históricas comunes. Se conforma de otomíes, mazahuas, matlaltzincas (pirindas) y ocuiltecas, pamesjonaz y chichimecas; siendo los primeros los que destacan en número.

Para el autor, la palabra otomí es de origen azteca (en singular: *otómítl*; en plural: *otomí*) que posteriormente retoman los españoles como *otomí*. Relata que hay diversas interpretaciones debido a las variadas etimologías que se le han otorgado a la palabra. Por ejemplo, se ha intentado derivar el nombre en *othomí*, extrayendo de ella *otho* que significa 'no poseer' y *mi* 'sentarse', resultando con ello ser un pueblo errante. Para Soustelle dicha deducción la encuentra opuesta, ya que los otomanos representan un territorio sólido. Por ello, se limita a manifestar que la etimología otomí es incierta.

Los otomíes están ligados a los olmecas de Nonoualco (litoral del Golfo), así como a las poblaciones más antiguas como son los pinome-chocho-popolocas. Ocuparon, en primera instancia, territorios septentrionales teniendo como punto de partida dicha vertiente oriental del Golfo. Posteriormente, lograron establecerse en Tlaxcala, seguido del valle de Tula; siendo un factor importante en la cultura tolteca (Soustelle, 1993: 446-471).

Sin embargo, tras el poderío nahua encabezado por Tenochtitlán y Azcapotzalco, fueron sometidos, junto con los mazahuas y matlaltzincas, dando como resultado su movilización a otras regiones. Estos hechos demuestran que la expansión otomí se fue presentando del este al oeste de la meseta.

Tras la llegada de los españoles, el objetivo era derrocar el predominio de los aztecas lo que conllevó a diversas alianzas, una de ellas fue la ayuda de los tlaxcaltecas. A su vez los otomíes de Tlaxcala, unidos a los nahuas de aquí, contribuyeron a la colonización española, aunque lógicamente no tardaron en sufrir el impacto de la misma. Fue así como la conquista provocó la expansión otomana hacia el norte, ocupando otras regiones de la Sierra Gorda como los estados de Guanajuato y Querétaro.

Otros datos culturales

Siguiendo con el autor, la indumentaria del grupo otomí se distingue por sexo. Las mujeres⁸ visten blusa de algodón blanco con bordados, enagua (misma tela), falda de lana, cinturón (fajas), chal, quesquémel (náhuatl, *quechquémiltl*; otomí, *mohwi*) y el collar, como adorno particular. Los hombres portan camisa de algodón blanco, pantalón (misma tela), cinturón de lana, huaraches, sarape y sombrero.

En cuanto a la división sexual del trabajo de esta población indígena, se otorgan a los hombres las actividades de agricultura, construcción, cestería, fabricación de redes, carga y caza. Por su parte, las mujeres se dedican a la colocación del grano de maíz (en la siembra), preparación de maíz, cocina, alfarería y pesca.

Cabe señalar que, según Soustelle (1993: 84-95), la actividad del hilado y tejido es una labor compartida. Existen varias técnicas al respecto: a) hilado a mano y cordelería, corresponde al trabajo masculino; b) hilado con huso, éste es fabricado por el hombre, pero sólo es usado por las mujeres; c) técnicas de ixtle (fibra del maguey) con ayuda del telar de cintura; d) tejido de cinturones, faldas, etc.; e) bordado, costura. Los últimos tres corresponden al trabajo femenino. Finalmente se encuentra el tejido de sarapes y cobijas, el cual se realiza con ayuda de un telar con pedales (de origen europeo), esta ocupación es masculina.

Por otro lado, Oliver Vega (1991: 23-28) señala que algunos rasgos particulares del tejido otomí se encuentran en sus aportes de manufactura: tejido doble, tejido en curva, labrado, brocado, confité o realzado y bordado, donde se manifiesta la persistencia en sus diseños (repetición de motivos, colores y espacio). Para ello, generalmente se utilizan el huso, malacate, telar de cintura y de pedal.

⁸ Algunas mujeres otomíes, como las de Santiago Mexquititlán, visten blusas de manga larga y cuellos altos con pliegues, de colores vivos; las faldas son blancas o negras formadas de varios metros de tela, con pliegues al frente y sostenida a la cintura con una faja bordada (Tavarez, 2019). Quisiera añadir que los pliegues de la blusa son rematados con encaje blanco.

Esta autora apunta que los diseños encontrados en los textiles, se hayan de manera estructurada en la mente de quien lo realiza, son resultado de acciones tanto mentales, emocionales y culturales. De los motivos geométricos, fitomorfos, zoomorfos y antropomorfos, los relevantes en los textiles otomíes son: los pájaros y la estrella o flor de ocho pétalos, ésta representa el águila bicéfala que es un elemento mítico entre los pobladores de la Sierra de Puebla.

Asimismo, el uso del color en las prendas, a pesar de manifestarse de forma intuitiva e individual, demuestra una acción cultural que se conjuga con su relación con la naturaleza. De esta manera, aquello que enarbola al arte textil otomí es una manifestación del sistema simbólico de la población.

Forman parte de este sistema, como bien lo menciona Abramo (2007: 28), el culto y las creencias que tiene cada una de las sociedades. Algunas de las divinidades otomíes, que señala Soustelle (1993: 528-536), son las siguientes:

- El “padre viejo”. En el documento titulado *Descripción de Querétaro*, realizado en 1582, se señala a *Tatacoada*, donde la idea de la palabra k’wada puede reducirse a ‘señor’. Por lo que padre viejo sería Tatacoada.
- La ‘madre vieja’. Se identifica con la Luna y la Tierra. Simboliza a la diosa de Tepeyac identificada con la Virgen de Guadalupe, también se le llamó Tonantzin, Teteoinnan o Toci.
- Atetein-Tláloc. Dios del agua.
- Ndahi-Ehécatl. Dios del viento.
- Yoxippa. Identificado como Dios de la fertilidad. Relacionado con Xipe Dios del maíz y la fecundidad terrestre.
- Otontecuhtli. Debido a su representación jeroglífica (rostro pintado y cabeza coronada) se relaciona con Xócotl, Huehuetéotl y Xiuh tecuhtli, un dios del fuego.

Cabe señalar, que estas deidades de la cosmovisión indígena sufrieron alteraciones debido a la labor proselitista que emprendió la Iglesia Católica. Asimismo, los mitos que forman parte del pensamiento religioso de estos pueblos pasaron por una resignificación gracias a estos estragos que trajo la conquista. Hoy día la situación sigue presente.

Los mitos al configurar los modos de actuar sobre las diferentes esferas de la realidad, son elementos primordiales para delinear la memoria histórica, así como la identidad de las diferentes culturas. El mundo otomí, según Abramo (2007: 30-31), presenta cierta reproducción del arquetipo mítico prehispánico, específicamente con la mitología mexicana, al coincidir con la reproducción de algunos mitemas⁹. Uno de ellos es el del guía fundador, como ejemplo de éste se encuentra el mito de Santiago Mexquititlán, Amealco, en el que se relatan tres peregrinaciones para lograr la fundación del pueblo.

La mitología, como dice el autor, permite expresar las redes de parentesco, la ritualidad y la cosmovisión latente en la población, lo que permite su construcción identitaria ante otras sociedades.

Aunado a ello, se encuentran los ritos otomíes aquellos relacionados a las fiestas católicas y otros relacionados a las etapas del ciclo agrícola. Los primeros dependerán del Santo al que le sea devota la comunidad otomí en específico. Por su parte, los últimos son conocidos como *el costumbre* ceremonias dirigidas a sus dioses con la finalidad de mantener la fertilidad de la Madre Tierra y la protección de la comunidad ante los peligros (Oliver, 1997: 19-20).

Para finalizar, los otomíes, como el resto de las comunidades indígenas, a través de sus rasgos culturales son portadores de saberes ancestrales que irradian un sinfín de tonalidades, siendo partícipes en la riqueza y diversidad

⁹ Propiedades del mito que se mantienen sin variación y persisten en diferentes grupos étnicos.

cultural del país. Sin afán de ahondar en mayores detalles, concluyo este breviarío que permite un panorama general de este grupo indígena.

Lograda esta síntesis cultural, se debe señalar que los sujetos de estudio de esta investigación corresponden sólo a una fracción de la comunidad otomí que actualmente vive en la Ciudad de México, sin olvidar la gran diversidad indígena que también reside en la capital, y que migra a otros países en donde siguen ejecutando sus prácticas culturales.

2.3 Grupo Otomí Zona Rosa A.C.¹⁰

Son miembros del pueblo hñö-hñö¹¹ originarios del municipio de Santiago Mexquititlán, Amealco, Querétaro. Residen en el conjunto habitacional construido en el predio conocido como “La Casona”, ubicado en Chapultepec 342, Colonia Roma Norte.

Pertenecen a la cuarta generación de comunidades indígenas residentes en la ciudad, fueron sus tatarabuelos quienes durante los años 60’ y 70’s llegaron a la capital y fueron sus padres quienes durante los años 90 continuaron la práctica de este desplazamiento. Se puede decir que la presencia de esta comunidad otomí en particular es de, aproximadamente, 25 a 30 años.

Las nueve familias fundadoras del movimiento llegaron a las inmediaciones de la ciudad; posteriormente, fueron los alrededores del metro Insurgentes, precisamente en la col. Roma, los espacios más concurridos por los otomíes. Se menciona que son ya 22 años los que han marcado la presencia de la comunidad

¹⁰ Este apartado se realizó a partir del relato oral otorgado por algunos de los miembros adultos de la comunidad, para el desarrollo de la presente investigación. Así como por el texto encontrado de Valverde López, A. (2009).

¹¹ Cabe resaltar, que este grupo otomí ha utilizado diferentes denominaciones dialectales tanto en los murales realizados con Habitajes A.C. como en la difusión de sus eventos culturales, entre ellas están: ñahñú, ñha-ñhü, hñá-hñó, hñö-hñö. Los diversos términos se deben a las nueve variantes existentes en la lengua otomí, según una de las informantes: Alejandra Chaparro. El término más frecuente es hñö-hñö, por lo que de aquí en adelante será más empleado para el resto de la investigación.

en dicha colonia. Durante algunos años vivieron en las calles provocándoles una constante problemática con las autoridades en la vía pública. También fueron, y han sido, sus prácticas comerciales, como la venta artesanal y de golosinas, causantes de sanciones debido a la aplicación de medidas contra el ambulante.

Después de años de carencias, donde el abastecimiento de agua fue el principal conflicto, logran ubicarse en un terreno baldío que fue abandonado tras el terremoto del 85, ubicado en la dirección antes señalada. Dicho espacio fue ocupado, en primera instancia, por jóvenes en situación de calle y problemas de drogadicción, quienes permitieron el acceso a estas familias para el suministro de agua. Poco a poco el lugar fue apropiado por la comunidad otomí, desde 1996.

Ante la incertidumbre por la acción de habitar de manera irregular dicho terreno, miembros de la comunidad consultaron al Instituto Nacional de Indigenista (hoy, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas) organismo que respaldó las acciones indígenas ante esta situación. Sin embargo, con el afán de protegerse de los dueños, así como de las autoridades judiciales, la comunidad se vio obligada a buscar su representación legal mediante su formación como *Grupo Otomí Zona Rosa A.C.*

La organización de la asociación civil consta de un presidente, secretario, tesorero y vocal. Actualmente quienes ocupan los cargos son el señor Juan Ventura¹², el señor Mario Celedonio y el señor Gregorio. Su labor consiste en informar y consultar al resto de los integrantes de la comunidad sobre asuntos relevantes a través de constantes reuniones que se llevan a cabo, regularmente, en fin de semana. De esta manera, se logran soluciones de forma consensuada ante las problemáticas que atañen al grupo, como puede ser el mantenimiento del predio, gestión de espacios, participación en fiestas religiosas, entre otras.

¹² Hijo de la señora Margarita Juan, una de las principales líderes del Grupo Otomí Zona Rosa A.C.

Tras varios años de lucha, resistencia y apoyo de otras asociaciones civiles, el grupo realizó la gestión para que en el mismo predio de “La Casona” se desarrollara un proyecto habitacional del que gozaría este grupo indígena. De tal modo que, hace aproximadamente ya cuatro años, el grupo otomí recibió una vivienda digna por parte del Instituto de Vivienda (INVI). Actualmente, el domicilio de Chapultepec 342 aloja un total de treinta familias.

Hoy día, la situación social de dicha comunidad no se ha modificado de manera trascendental, ya que siguen estando en constante pugna por el reconocimiento social. Un ejemplo de ello, es la práctica del comercio informal en donde ofrecen sus artesanías como son las *Ar lele* (muñecas de tela), los tejidos, los huipiles, entre otros, así como dulces; dicha actividad económica ha traído consigo represiones por parte de elementos de seguridad, que van desde las multas, ingreso a los separos, pérdida de la mercancía, insultos y agresiones a las personas involucradas.

Cabe destacar que, mayoritariamente, este tipo de comercio indígena es practicado por las mujeres; de manera contraria, algunos hombres cuentan con un empleo aparentemente formal. Ello deja entrever que los encuentros con autoridades de vía pública, regularmente, los tienen las mujeres indígenas. Es su desventaja lingüística y su condición como mujer lo que conduce a sufrir, en mayor grado, violación a sus derechos humanos.

Ante estas irregularidades dicha comunidad indígena, como otras más que residen en la ciudad, gracias a su representación legal como asociación civil ha trabajado con instancias del gobierno, entre ellas está la Comisión Nacional de Derechos Humanos, así como con asociaciones auto-gestivas con el fin de buscar ejercer y respetar los derechos de sus integrantes.

2.3.1 Espacio físico habitacional

La unidad del INVI construida en el predio de avenida Chapultepec 342, colonia Roma Norte, consta de tres torres que en su totalidad abarcan veinte departamentos. Aloja un total de 30 familias, las cuales tienen entre cuatro a seis integrantes. En su mayoría los jefes de familia, ya sea uno o ambos, son originarios de Santiago Mexquititlán, mientras que la mayoría de las nuevas generaciones nacieron en la Ciudad de México.

Situándose de frente a la unidad habitacional, se observan dos accesos: el zaguán y la puerta peatonal, ambos con una estructura de reja tubular vertical. Para una mejor ubicación, la construcción puede dividirse en dos partes: lado izquierdo y lado derecho. Respecto al primer lado, al ingresar se observa un patio rectangular, que pudo ser pensado para el uso de estacionamiento; sin embargo, ha sido utilizado como área común. Al término de éste se encuentra presente un altar, con las figuras religiosas de la Virgen María y el Apóstol Santiago. Detrás de éste, se halla un temazcal acompañado de un huerto de plantas medicinales.

Ahora bien, justo a la mitad del patio, de lado derecho se localiza la primera torre de departamentos. Su planta baja cuenta con espacios pequeños, que han sido utilizados para impartir talleres y/o bodega. Frente a este edificio, se encuentra la segunda torre que, de igual forma, tiene en planta baja un espacio de mayor dimensión, que ha sido destinado para realizar asambleas comunitarias. Dicho espacio común cuenta con sanitarios y lavabos; asimismo, ha sido acondicionado con mesas y sillas para las reuniones que en este sitio se llevan a cabo ordinariamente. En la parte trasera de la segunda torre y de lado derecho del temazcal se ubica, por último la tercera torre de departamentos.

Para finalizar, es necesario mencionar que en el espacio común destinado a las asambleas existe un mural de mediano formato, el cual no forma parte de las prácticas artísticas que serán descritas a continuación; pero sirve destacarlo como una previa experiencia mural en la comunidad.

Capítulo III. Trazando al Muralismo Comunitario

Las siguientes líneas conceden adentrarse al tema mediante dos travesías: el planteamiento de lo que es el muralismo comunitario y la descripción de las obras realizadas entre el Grupo Otomí Zona Rosa A.C. y Habitajes A.C.

3.1 *Antecedentes*

Debido a que *muralismo comunitario* es una idea poca empleada, claramente reflejado en la escasa literatura sobre el tema, la estructura del presente apartado estará desarrollada a partir de dos periodos diferentes: muralismo y arte comunitario. Será a partir de estos ejes, como se podrá construir una posible definición personal sobre la materia en cuestión.

3.1.1 Muralismo

Contexto internacional

Esther Cimet (1992) señala que los antecedentes del muralismo se centran en el surgimiento de las vanguardias europeas, las cuales problematizaron el papel del arte en sociedades capitalistas. Es así como se genera una crisis académica al cuestionar el sistema del arte y el papel que juega el artista, mismo que se verá transformado al dejar de verse como un ser dotado.

Según la autora, entre los referentes de esta polémica se encuentran los siguientes. El expresionismo alemán rompe con los modelos del arte académico aun permaneciendo con el caballete como soporte burgués por excelencia. Es con la República de Weimar donde se agudizaron en Alemania diversas técnicas gráficas para representar cuestiones sociales. Uno de los grupos artísticos claves durante la posguerra fue *Novembergruppe* fundado en Berlín, 1918; conformado por artistas antiacadémicos que encontraban la relación arte y pueblo como sustancial. Por otro lado, fue con los dadaístas donde se gesta con mayor alcance una ruptura antiacadémica, abriendo el debate acerca del papel social del arte.

Es así como el muralismo participa en la polémica del arte contemporáneo, puesto que recoge parte de lo que se planteaba alrededor del arte en Europa, pero responde a condiciones sociales y objetivos particulares.

Contexto nacional

El muralismo en México tiene su historia desde el pasado indígena, en las primeras épocas de la Nueva España y en el movimiento neoclásico, aunque es en la época posrevolucionaria del siglo XX cuando se revitaliza, etapa significativa para la historia de arte mexicano (Fernández, 1964: 39-48). Es este último periodo el que es menester para el desarrollo del presente apartado.

La mayoría de las referencias, respecto al muralismo mexicano, señalan su arranque con las figuras de los Tres Grandes: Rivera, Orozco y Siqueiros, ubicándolos a partir de los años 20. Sin embargo, existen cuatro factores esenciales que son precedentes del llamado “movimiento muralista”, los cuales tienen en común la crítica al academicismo. Se describen a continuación.

El primer momento tiene lugar en la exposición organizada por Gerardo Murillo, mejor conocido como Dr. Atl, en la Academia de San Carlos en 1910. Nace como propuesta nacionalista por la lucha de independencia de México, en respuesta a una exposición de pintura española patrocinada por Porfirio Díaz. En dicha puesta, se mostraron temas centrales como temas prehispánicos y arte popular (Fernández, 1964: 40; Mandel, 2007: 41).

Por otro lado, Murillo inspiró a los jóvenes el deseo de pintar sobre los muros, iniciativa que se reflejó en el surgimiento del “Centro Artístico” donde un grupo de artistas logró gestionar espacios públicos para la creación de un arte monumental, pero fue el estallido de la Revolución lo que frenó esta nueva iniciativa artística (Fernández, 1964: 40; Sánchez-López, 2013: 68).

Como tercer instante, se encuentra la huelga estudiantil de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), de 1911-1913. Surge por el descontento de los estudiantes de pintura y escultura hacia los métodos de enseñanza, petición que se extendió hasta solicitar la renuncia del director Antonio Rivas Mercado debido a su autoritarismo durante el movimiento estudiantil (Morales, 2015: 11-14).

Por último, dicho movimiento al demandar la renovación en el sistema docente trajo consigo el nacimiento de la Escuela de Pintura al Aire Libre (EPAL) en Santa Anita (1913), impulsada por el pintor Alfredo Ramos Martínez a su regreso de Europa, y quien fuese Director de la Academia de San Carlos. (Fernández, 1964: 33; Morales, 2015: 15). Sin embargo, se dice que fue clausurada por el Dr. Atl, partidario de un arte revolucionario, debido al rigor en los métodos de enseñanza y por su carácter “asocial” (Mandel, 2007: 42).

Vasconcelos, el muralismo como herramienta didáctica

El muralismo mexicano empieza formalmente con José Vasconcelos, como Rector de la Universidad Nacional en 1920, a cargo de iniciativas artísticas y culturales; quien posteriormente fuese Secretario de Educación Pública durante el mandato del presidente Álvaro Obregón (1920-1924) (Sánchez-López, 2013: 69)

Tras el periodo de la Revolución Mexicana, fue imprescindible la búsqueda de estabilización social. Fue así como Vasconcelos impulsa el muralismo en busca de una redefinición de la identidad nacional. De dicho modo, esta práctica artística funge como estrategia política, donde se abordan temas étnicos, míticos, políticos e históricos, desde los cuales se configura su relato iconográfico en la historia y en las expresiones populares de México (Mandel, 2007: 38-40; Sánchez-López, 2013: 69-70).

Por otro lado, Jaimes (2012: 23-33) indica que el movimiento artístico se sustenta de dos factores: el espíritu de transformación del periodo revolucionario y aspectos ideológicos del marxismo, en los que se vieron permeados los artistas.

Es así como la filosofía del muralismo se refleja en lo histórico y político, siendo el primero búsqueda de identidad y el segundo crítica al capitalismo.

Siguiendo con este autor, el muralismo al ser parte del movimiento antiacadémico que se gestó desde las vanguardias, reclama la monumentalidad para su soporte artístico rompiendo así los límites espaciales del arte, como el caballete y el museo. Por otra parte, ambiciona configurar una identidad cultural a través de representación del pueblo, permitiendo exponer una memoria cultural. Fue la forma de expresar el contexto sociopolítico e histórico sobre un soporte monumental, lo que lo convierte en un movimiento estéticamente revolucionario.

De esta manera, según su opinión, el muralismo funge como un medio didáctico, al lograr ser accesible para todos, y con incidencia histórica-política al representar la realidad mexicana a través de individuos que habían sido excluidos de las actividades artísticas, como lo son los indígenas y los obreros.

Orozco, Rivera y Siqueiros

José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, siguiendo con el autor, son los tres principales personajes de este movimiento muralista, porque lograron una estética mexicana revolucionaria, a pesar de sus distintas visiones políticas.

Un documento relevante del movimiento es el *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores* (1923) firmado por Siqueiros, Rivera, Orozco, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida, escrito que nace a partir del conflicto de oposición de Adolfo de la Huerta ante el régimen de Obregón, acontecimiento que obliga a los muralistas a definir y delimitar su alcance político (Cimet, 1992).

En dicho Manifiesto se habla del muralismo como un arte del pueblo de México, que encontró su identidad mediante la búsqueda de una estética nacional,

a través de la exaltación de la tradición indígena que al ser popular es colectiva. Su objetivo principal era socializar el arte, mediante su condición estético-educativa, erradicando para ello el individualismo (Fernández, 1964: 41; Cimet, 1992; Mandel, 2007: 40-41; Híjar, 2013: 39; Sánchez-López, 2013: 70-71).

Aunado a ello, los tres grandes, adeptos a la ideología marxista, formaron parte del Partido Comunista Mexicano, fundado en 1929, con la necesidad de estructurar un partido proletario. Todo ello, permitió que el muralismo se insertara como uno de los campos de práctica política para los artistas (Cimet, 1992).

Aurora Reyes y María Izquierdo, mujeres muralistas¹³

Algunos autores apuntan a que el género y la militancia política, son elementos claves para comprender la subestimación de las mujeres muralistas. Ubicándonos en la época posrevolucionaria¹⁴, donde aún el papel de la mujer sólo era concebible desde lo doméstico e inadmisibles su participación en otros campos, como el artístico; ayuda a comprender la consagración de personajes masculinos, como los máximos exponentes del muralismo mexicano. Por ello es relevante resaltar, para resarcir y complementar parte de la historia del arte nacional, a Aurora Reyes y María Izquierdo, quienes participaron durante el mayor apogeo de este movimiento, 1920-1950.

En el texto *Aurora Reyes. Alma de montaña*, a cargo de Margarita Aguilar (2010: 23-35), se relata que ella fue pintora, poetisa, maestra y activista social chihuahuense. Se autonombra como la primera muralista de origen mexicano, su primera obra monumental data del año 1936 titulado *Atentado a las maestras rurales*, ubicado en el vestíbulo del Centro Escolar Revolucionario, cerca del metro Balderas. Este primer mural tuvo lugar durante su ingreso a la Liga de Escritores y

¹³ Además de ellas, incursionaron en el movimiento mural: Elena Huerta, Electa Arenal, Nadine Prado, Lilia Carrillo, Maris Bustamante, así como mujeres extranjeras Olga Costa, Rina Lazo, Fanny Rabel, Regina Raull, sólo por mencionar algunas.

¹⁴ Es lamentable que, aún en la época contemporánea se siga cuestionando el pleno ejercicio de los derechos humanos, no sólo de la mujer.

Artistas Revolucionarios (LEAR), donde perfilaban gente del Partido Comunista Mexicano (PCM), al cual se sumó sólo por un tiempo.

Realizó un total de siete murales ubicados en la CDMX, todos ellos representando su lucha social y política por la igualdad entre hombres y mujeres, mediante una iconografía del mundo prehispánico e indígena. Este activismo social se vio reflejado no sólo en la pintura, sino también en sus poemas.

Cabe destacar, que en el texto se relata que una de las razones por la que se le daba crédito a esta artista como la primera muralista mexicana, es posiblemente porque sus murales fueron respaldados por el cardenismo, y no precisamente porque haya sido iniciadora. Argumento que respalda la autora al señalar que en 1929, apareció Isabel Villaseñor realizando junto a Alfredo Zalce su primer mural en una Escuela Primaria en Ayotla, Edo. México. Otra artista de la que poco se sabe su participación en la técnica mural.

La desacreditación de la mujer en el arte fue un tema latente en aquél periodo histórico. También, es el caso de María Izquierdo quien fuese una artista jalisciense relacionada a la Escuela Metafísica de Giorgio de Chirico y al movimiento surrealista. En sus obras abordó cuestiones de género, ubicando a la mujer en representaciones protagónicas. Se dice que fue la primera mujer en exponer fuera de México (Deffebach, 2018: 14-34; Hernández, s/a: 489-503).

Siguiendo con los autores, durante el año de 1945 firmó un contrato con el Lic. Javier Rojo Gómez, para realizar obras murales en el edificio del Departamento del Distrito Federal, hoy Antiguo Palacio del Ayuntamiento. Sin embargo, el proyecto fue cancelado tras una junta de evaluación, en la que participaron Rivera y Siqueiros, donde se calificó a Izquierdo con nula experiencia en el arte mural. Este lamentable hecho, impulsó a la artista a realizar en paneles transportables dos murales, con la técnica de temple sobre cemento: *La música* y *La tragedia*, ambos con una dimensión de 2.40 x 1.70 cm.

Después de ser donados por la artista a la Basílica de San Juan de los Lagos, Jalisco y permaneciendo ahí hasta 1961; el Instituto Nacional de Bellas Artes los recató y restauró. Fue en el año 2001, cuando pasan a ser parte de la colección del patrimonio artístico de la UNAM, en Comodato. Actualmente, se encuentran en el auditorio Dr. Báez en la Facultad de Derecho, en Ciudad Universitaria (Hernández, s/a: 497).

Como se puede observar el ideal subyugado de la mujer, más acentuado en aquellos tiempos, se cuestionó a través del arte provocando, en muchas ocasiones, la oposición ante sus carreras artísticas; acto que se refleja en la escasez de fuentes bibliográficas de esa época que daten su trascendencia. De esta manera, lejos de poner en duda el protagonismo de cada una de estas mujeres, estos fragmentos evidencian la presencia de la figura femenina en el arte, y la política; reconocimiento que ha de fortalecerse, aunque sea a partir de esta breve evocación.

Para concluir con este apartado del muralismo mexicano, para Cimet (1992), este movimiento se vio inserto en un ambiente contradictorio al ser manejado por el discurso nacionalista del Estado, ya que distorsionó, bajo sus intereses, el principal objetivo que aspiraba a la mejora social a través del arte.

3.1.2 *Arte comunitario*

El arte comunitario tiene su origen en el arte público, durante los 60's y 70's. En donde se tejen dos ejes primordiales: el contexto de la obra y la importancia que tiene el público en el proceso de la misma. Es a partir del debate del *arte por el arte* donde se cuestiona el individualismo y el papel del artista, como creador absoluto, provocando que la proyección de la obra cambiara su espacialidad (saliendo de galerías y museos) y su función social, ahora vista como catalizador del cambio social (Palacios, 2009: 199-200).

El arte público, indica Baudino (2008: 4-5), se interpreta como aquél que se instala en las calles, sin embargo, debe ser entendido como aquél que tiene un libre acceso para el espectador. De esta manera, la producción y la recepción artística se modifican bajo una condición de horizontalidad, la cual se determina por la igualdad y el diálogo que puede formarse entre la obra artística y el público.

Es así como se renuncia al museo como la institución por excelencia, para la sacralización de la obra. Deviniendo, la creación de nuevos vínculos con la realidad y nuevas maneras de proyectar el arte, en donde a partir de la valorización del contexto y la acción sobre él, el artista logra una concepción micro-política (Ardenne, 2002: 13-16).

Es a partir de dichas premisas como se abre paso a diversas manifestaciones artísticas tales como: performance, happenings, arte procesual, net art, arte relacional, arte participativo, arte urbano, arte de ciudad, arte de paisaje, arte mural, arte y terapia, arte comunitario, arte herencia, entre otras (Fernández, 1999: 18-20; Ramos, 2013: 54-57).

Siguiendo con este último autor, el arte comunitario, siendo un arte público, encuentra sus fundamentos en dos de sus primeras manifestaciones las cuales son: el arte participativo y el arte relacional. El primero de ellos, iniciando en los 60's y 70's, encuentra sustancial la colaboración e implicación del espectador como creador en la obra de arte. Por su parte, el arte relacional, que surge en los 90's, se define como las prácticas artísticas que se gestan desde las relaciones humanas y el contexto social.


Para Nardone (2010: 48-95), el arte comunitario se desarrolla principalmente en países angloparlantes, encontrando un endeble uso en países latinoamericanos. Lo que respecta a las primeras naciones, se considera a Gran Bretaña, Estados Unidos y Australia como orígenes del campo. En estos territorios existieron tres momentos relevantes para su desarrollo: la *democratización de la*

cultura, se caracteriza por llevar proyectos culturales a comunidades marginadas; *democracia cultural*, tiene cabida el desarrollo autónomo de proyectos artísticos desde las comunidades; finalmente, *asistencia social radical* que plantea la consolidación y desarrollo de las comunidades, abre debate por la relevancia entre el proceso creativo o el producto artístico, prefiriendo en mayor grado al primero de estos.

De manera opuesta, se encuentran las naciones latinoamericanas siendo Centroamérica el lugar con mayor auge del arte comunitario, aunque con una bibliografía insuficiente. Las expresiones más comunes para este tipo de prácticas son “teatro comunitario” y “arte y/para la transformación social”. Se le otorga mayor validez al producto debido a que genera confianza y reafirma la identidad en la comunidad involucrada.

Ambas literaturas comparten oposición en cuanto a las jerarquías culturales que han limitado el acceso al arte, apuestan a la coautoría de la obra, así como al potencial creativo de los sujetos. Cabe señalar, que la literatura latinoamericana, a diferencia de la angloparlante, subraya que las prácticas de arte comunitario se llevan a cabo en sectores más desfavorecidos.

Para finalizar, retomando a Palacios (2009: 201-203), en estas prácticas el artista deja de tener sus funciones tradicionales como creador aislado en su proceso creativo, para permitir un proceso comunitario en donde rige el carácter dialógico con la comunidad. De tal modo, es imposible separar el arte comunitario de su intención pedagógica, en donde se manifiesta su sentido emancipatorio como herramienta para el desarrollo humano.

Para ello, el autor se basa en la pedagogía crítica de Freire, quién refirió el uso del diálogo como referencia de un aprendizaje bidireccional, empleado en este caso entre artista  comunidad en donde, más allá de las obras estéticas, se establezcan acciones educativas y culturales para el beneficio de la sociedad.

3.1.3 *Muralismo comunitario. Un acercamiento a su definición*

Para este apartado se compilará la información antes citada, así como los aportes de la bibliografía encontrada respecto al tema con el fin de teorizar el término propio de muralismo comunitario.

El artista visual Polo Castellanos, en la entrevista que le realiza Hernández Solís (2016: 3-10), evoca que la oposición al muralismo mexicano del s. XX se da con el discurso de la “ruptura” encabezado por la CIA¹⁵, MOMA¹⁶ y otras instituciones del gobierno norteamericano, donde la introducción del “arte por el arte” sirve como estrategia para bloquear el arte social que había manejado el arte mural.

Es con los trabajos de Tepito Arte Acá, el Taller de Investigación Plástica (TIP), Proceso Pentágono y el Grupo Suma, años 70, donde nuevamente se emprende el discurso social y político del arte. Colectivos que, refiere Castellanos no rompieron con el muralismo, sino lo reconfiguraron. Dejando de ser un arte oficial nace así, en palabras del artista, un muralismo militante en las calles.

Cataloga dos tipos de muralismo: uno institucional y el otro callejero; el último a su vez se divide en individual, comunitario y colectivo. Al no ser necesario explicar el de tipo individual; el muralismo comunitario lo alude como aquél donde el artista es invitado y/o propone un proyecto a una comunidad en donde a través del relato histórico de la misma, él crea un boceto y es la gente quien decide qué debe pintarse. Durante el proceso artístico los miembros pueden colaborar, pero el artista es el que dirige. Este tipo de acciones generan un empoderamiento.

Por último, el muralismo colectivo lo define con un tipo de metodología caracterizada por trabajar de manera horizontal y colectiva donde el artista entrega herramientas y técnicas, rompiendo con los paradigmas y tabúes de su función

¹⁵ Central Intelligence Agency (CIA), Agencia Central de Inteligencia del gobierno federal de los Estados Unidos.

¹⁶ Museum of Modern Art (MOMA), Museo de Arte Moderno de Nueva York.

como actor social. Se emplea como estrategia de resistencia y como arma de construcción social a través de su práctica. La decisión es consensuada, en donde las minorías forman parte de este ejercicio democrático. Esta experiencia artística tiene por objeto revolucionario socializar el arte, el cual es propiedad de todos.

Por otra parte, es necesaria la aportación de Híjar (2017: 49-60) quien establece que en los murales colectivos, convergen los que han sido ejecutados por un colectivo de un grupo mural constituido y aquellos que son comunitarios. En lo que concierne a los primeros, son obras que resultan de un acontecimiento histórico que haya marcado la historia del propio contexto, es decir, se realizan a partir de una temática de carácter común. De manera opuesta, lo que respecta a los murales comunitarios son acciones en donde se logra la participación de sus habitantes durante el proceso creativo de las obras.

Para la autora, revisar las producciones murales como herramientas de resistencia política, visibilización y resignificación, en donde inevitablemente deviene la memoria de una sociedad, implica pensar estas acciones bajo una doble dimensión: estético-política.

Otra aportación es del artista Checo Valdez, quien define al mural comunitario a la obra que está a cargo de una comunidad, dándole mayor prioridad al proceso creativo que al producto. Los murales pueden considerarse como un mapa simbólico que da identidad a determinado grupo social (Estrada, 2008: 243-247)

Por último, otra aportación relevante es la del artista Kamffer (1995: 19) quien determina que un mural es un arte público, comunitario y colectivo. De esta forma, es un arte popular que dignifica a las masas, comunitario por su función de comunicar en su entorno inmediato y colectivo por ser realizado por la comunidad, colocando de este modo, al artista sólo como coordinador durante todo el proceso.

Como se puede observar, en estos cuatro últimos estudios, la idea de comunitario es variable, ya que depende de la concepción de cada uno. Evidenciando este panorama, proporcionaré lo siguiente bajo los dos ejes antes desarrollados: muralismo y arte comunitario. Esto con la finalidad de presentar una posible definición personal en cuanto a lo que entiendo por muralismo comunitario.

Tabla II.1 Muestra comparativa entre Muralismo y Arte Comunitario

Muralismo	Arte Comunitario
• Arte público	• Arte público
• Arte revolucionario	• De carácter grupal
• Monumental	• En comunidad
• Individual, colectivo y/o comunitario	• Implica mejora social
• Didáctico	• Función y forma
• Búsqueda de identidad	• Metodología horizontal
• Representación histórica	• Dialógico
• Reivindica la memoria	• Búsqueda de identidad
• Busca socializar el arte	• Artista: facilitador en el proceso creativo
• Metodología horizontal y/o vertical	• Empoderamiento comunitario
• Desacralización del museo	• Inclusión social
	• Socialización del arte
	• Participación activa de la comunidad
	• Dirigido a las mayorías
	• Descentraliza el arte

Al conjugarse, puedo formular mi concepto de la siguiente manera:

El muralismo comunitario es un arte que es público, es dialógico, es didáctico-pedagógico y, claro, es político.

Es público a nivel espacial y discursivo. El primero se relaciona a que permite un libre acceso para el espectador respecto a su ubicación. Sin embargo, hay espacios, como en el caso del Grupo Otomí Zona Rosa A.C. que sólo la comunidad participante goza plenamente de ellos, pero esto no significa que se

prohíba su contemplación. El segundo nivel, hace alusión a que el contenido de las obras se presenta con mayor facilidad de interpretación para el espectador.

Es dialógico porque se teje a través de una metodología basada en la horizontalidad. Por un lado, se desacraliza el papel del artista como genio y creador para ahora fungir como un facilitador y dinamizador de herramientas, en donde admite su coautoría de las prácticas artísticas.

Por otro lado, existe la participación activa de la comunidad quien, bajo símbolos y significados compartidos, se encarga de definir el contenido de la obra, su espacio idóneo y la ejecución de la misma. Cabe señalar que, ser comunitario implica ser realizado por y para la comunidad; suele realizarse en el lugar geográfico al que pertenece ésta.

Ahora bien, ambos actores (artista y comunidad) deben crear un lugar de intercambio que posibilite el libre desarrollo del proceso creativo, es decir, en donde se logre manifestar la función intersubjetiva, que pondere la experiencia de los individuos. Para ello, deben establecer un diálogo que permita la comunicación y el entendimiento para la construcción de lo que se desee expresar a través del arte, siempre en beneficio de los participantes.

Es didáctico-pedagógico porque tiene el poder de edificarse a partir de aquellos significados compartidos que porta la comunidad, los cuales dictan su identidad, historia y memoria colectiva. Se presenta así, como un espacio dedicado para compartir los saberes, como los artísticos y subjetivos, donde se logre manifestar a través de la plástica la reafirmación/resignificación de esos valores tradicionales, el orgullo local y la cohesión social de quien lo traza; logrando un alcance, ya sea local o de mayor grado. Es así como el muralismo comunitario busca colaborar en el empoderamiento y reivindicación de lo identitario. De esta manera, la socialización del arte se evidencia bajo la defensa y el ejercicio de los derechos humanos.

Asimismo, es político porque consigue un carácter discursivo en donde tiene cabida ser un lugar de denuncia y resistencia, hacia miras por nuevas narrativas que se borden desde la defensa de los derechos humanos, el respeto por la otredad y la inclusión social, anhelando una reconstrucción del tejido social. Al ser un arte que se descentraliza de los recintos institucionales, apropiándose de nuevos espacios de interacción, y que apuesta por obtener un mayor alcance social, logra sostener un estandarte que dicta democracia cultural.

Además de aquella estructura de acción comunitaria y colectiva que delinea a esta experiencia artística, también, permite ataviarse de cualidades estéticas, características que al conjugarse buscan forjar la identidad y la memoria colectiva de los involucrados; resultados que, indudablemente, hacen que este arte contenga una dimensión tanto estética como política.

Finalmente, como todo arte donde existe el *proceso* y el *producto*, en el muralismo comunitario este dúo debe lucir a partir de su equilibrio en la práctica. El primero se jacta de aquellos lazos comunitarios que se edifican durante el recorrido, donde a través de la experiencia, los símbolos y significados compartidos y la función del artista, se aspira a formar un espacio para la reivindicación y resignificación de la comunidad. El segundo, logra simbolizar aquellos objetivos que orientaron a esta práctica, mediante los trazos realizados, de manera conjunta, entre la comunidad y el artista. De este modo, función y forma, deben encontrar armonía durante su desarrollo para dejar ver, en todo momento, el trabajo comunitario en la obra plástica.

3.2 Prácticas de muralismo comunitario

Han existido tres actividades muralísticas con el Grupo Otomí Zona Rosa A.C. a cargo de *Habitajes A.C.* La primera de ellas fue en 2015 con el proyecto *De la memoria al muro CDMX. Mazahuas y Otomís*, teniendo como artista invitada a Michelle Angela Ortiz; la segunda fue en noviembre 2016 con el artista invitado

Fabián Débora y finalmente, la tercera se realizó en 2018 nuevamente con la artista Michelle. Las dos primeras muestras artísticas se ejecutaron dentro de su espacio habitacional Chapultepec 342, mientras que la tercera se llevó a cabo en Santiago Mexquititlán, lugar de origen de esta comunidad otomí.

Debo recalcar que la segunda práctica de muralismo, al ser la que presencié, será en la que me centre con mayor ahínco, sin dejar de dar los señalamientos pertinentes en cuanto al resto de las prácticas. Aclarado lo anterior, es posible continuar con el desarrollo del proceso creativo de los tres murales comunitarios que han sido realizados con este grupo indígena.

Antes de comenzar la descripción de las obras, me permito exponer una semblanza de la asociación civil que ha dado lugar a dichas muestras de arte.

Habitajes. Centro de Estudios y Acciones sobre el Espacio Público, es una asociación civil que trabaja desde un enfoque por la defensa de los derechos humanos, la memoria, equidad de género y el derecho a la ciudad, promueve y analiza prácticas artísticas en el espacio público. Busca contribuir en la construcción de espacios libres de violencia en donde exista convivencia de paz entre mujeres, hombres, juventudes y niñez. Su metodología¹⁷ radica en la esencia de la horizontalidad y el desapego a las jerarquías en donde tiene cabida el respeto, el diálogo y la sana convivencia entre los participantes.

Cuenta con cuatro proyectos: Cohabita, Barrio Roots, Comunidades y Espacio Público y Escuela Activa de Muralismo; siendo este último el de interés para el presente estudio, por los murales producidos. En éste se busca alcanzar un diálogo entre el artista y los participantes, permitiendo la coexistencia de las semejanzas y diferencias para hacer manifiesta una creación artística, en beneficio del grupo. De esta manera, los representantes de la asociación y el

¹⁷ Se definió a partir de la experiencia personal en el taller de Muralismo Comunitario, así como en las jornadas muralísticas entre el Grupo Otomí Zona Rosa A.C. y el artista invitado Fabián Débora.

artista se muestran como facilitadores de herramientas, buscando la inclusión, la participación y la experiencia artística de cada uno de los interesados. Es así como el papel protagónico de cada uno de los proyectos de muralismo comunitario se encuentra en la comunidad participante, quien tiene la facultad de determinar el contenido de la obra, bajo el acompañamiento técnico del artista.

Han trabajado junto con comunidades indígenas residentes otomíes y mazahuas en la Ciudad de México; como lo es el Grupo Otomí Zona Rosa A.C., dando como resultado distintas obras murales. Aunado a ello, *Habitajes A.C.* ha trabajado el Derecho a la Ciudad, el cual tiene como objetivo dignificar la vida en la ciudad mediante acciones inclusivas y equitativas, respetando la diversidad cultural que converge en la ciudad. Este derecho es el que ha buscado fortalecer a través de sus prácticas artísticas producidas con estos grupos indígenas.

Por último, debo señalar que el primer contacto que tuve con esta asociación fue en el Taller de Muralismo Comunitario que impartió, en el marco de talleres culturales 2016-II, en el Plantel Casa Libertad de mi casa de estudios. Es así como conocí a Emmanuel y Yukari como sus representantes.

3.2.1 1º Mural comunitario: *Orgullo otomí*

Forma parte del proyecto *De la memoria al muro CDMX. Mazahuas y Otomís*, realizado en el 2015. Mismo que estuvo apoyado por la Comisión Nacional de Derechos Humanos. Se caracterizó por dos objetivos: evocar la memoria colectiva de estas comunidades indígenas migrantes a través de prácticas artísticas y la capacitación a artistas hacia una metodología y técnicas comunitarias. Dicho proyecto, tuvo lugar con la comunidad otomí aquí descrita y con la comunidad mazahua que reside en la inmediaciones de la calle de Mesones, CDMX; teniendo como resultado dos murales comunitarios ubicados dentro de sus domicilios actuales.¹⁸

¹⁸ Para mayor detalle revisar el siguiente enlace: <http://delamemoriaalmuro.tumblr.com>

Debo señalar que una de las prácticas del taller de Muralismo Comunitario impartido por Habitajes A.C., en el Plantel Casa Libertad, consistió en visitar al Grupo Otomí Zona Rosa A.C. en su lugar de residencia, con el fin de conocer este proyecto. Para ello, se llevó a cabo una reunión con aproximadamente diez representantes de la comunidad, quienes participaron en la creación de este mural. Fue durante esta presentación donde recabé los primeros datos.

Las y los compañeros otomíes compartieron su experiencia durante el proceso artístico del mural, mencionando que se contó con la visita de Michelle Angela, artista visual y experta en el arte comunitario, residente en Filadelfia. Aproximadamente trabajaron un mes para la realización de la obra; tuvieron capacitación sobre los colores, la elaboración y práctica de stencil, el uso de vinílica, así como del aerosol. Se contó con mayor participación juvenil.

En voz de Yukari, representante de Habitajes A.C., señaló que se llevaron a cabo dinámicas de integración con la comunidad y la artista. Contaron con dos semanas para la propuesta del diseño, en donde todos los interesados aportaron ideas sugiriendo los elementos a utilizar, así como la selección de color.

Cabe destacar, que uno de los elementos que se muestra de suma importancia es la técnica utilizada y enseñada por Angela a la comunidad. *Parachute Cloth*, consiste en el uso del pellón como soporte artístico, teniendo como ventaja su fácil traslado y montaje sobre los muros. Esta técnica plástica se presentó ideal por su carácter inclusivo, debido a que permite la participación de cada uno de los integrantes al ser producida al nivel del suelo, para después ser montada sobre superficies a gran altura. Evitando los percances que a veces implica el uso de andamio cuando se trata de pintar a grandes alturas.

Se debe subrayar, que durante el desarrollo del proceso creativo se dio cita a varios artistas nacionales, aunque el reconocimiento recae en Michelle por ser quien funge como guía artística durante el proceso creativo.

Ahora bien, este mural se encuentra entre las dos primeras torres de departamentos que conforman el conjunto habitacional del grupo otomí, precisamente en la parte trasera de un edificio destinado a las escaleras de acceso hacia los departamentos tanto de la primera como de la segunda torre. Mide aproximadamente 13 x 3.30m.

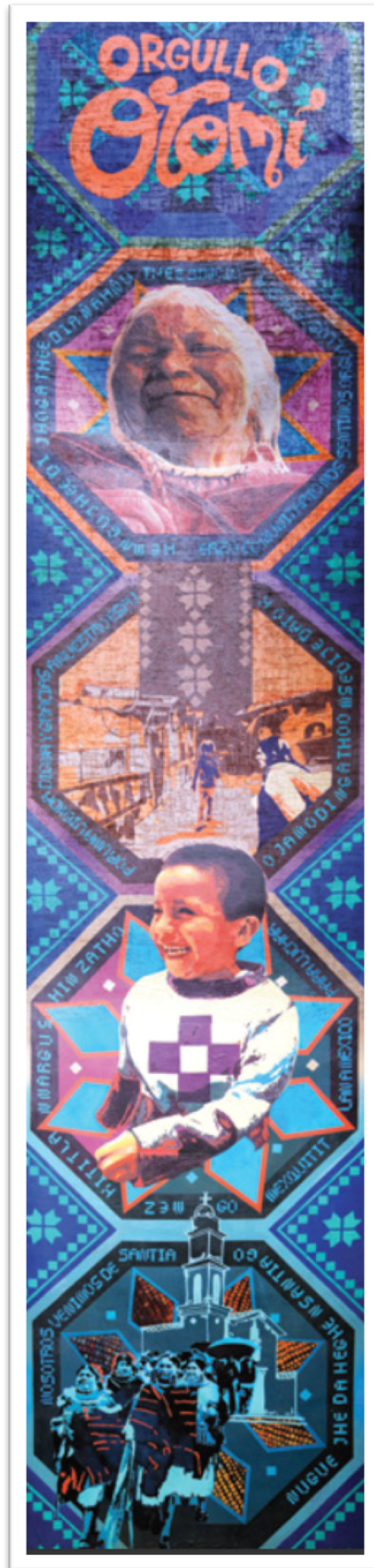
Se debe recordar que es en la planta baja del segundo edificio, donde se encuentra ubicada el área común destinada a las asambleas ordinarias del grupo otomí. Por lo que, esta obra no se encuentra ubicada en una zona que permita la plena contemplación del público, es decir, sólo aquél que entre a dicho espacio tendrá la facilidad de sorprenderse ante sus trazos. Sin embargo, debido al establecimiento del tianguis cultural, del que se ahondará más adelante, el grupo adaptó como servicio público los sanitarios que conforman aquél área. Lo que permitió mayor apreciación de este mural por más gente externa.

Ya entrando en materia, como lo demuestra la imagen 1, la obra en su conjunto simboliza un gran telar de cintura, aquella hermosa práctica textil que muchos grupos indígenas siguen conservando. Se compone de cinco bloques, cada uno se encuentra conformado de un octágono, los cuales logran escenificar momentos importantes, que en su conjunto narran la vida de esta comunidad. Se comenzará su descripción de abajo hacia arriba (véase página siguiente).

1º Octágono. En el primer plano, se ubica un grupo de mujeres otomíes de frente que se alejan de la Iglesia de Santiago Mexquititlán, la cual se encuentra detrás de ellas. Atrás del monumento, se logra contemplar la terminación de seis mazorcas en tonos ocres mismas que representan los barrios que constituyen a su pueblo; a su vez, figuran una flor recurrente en los bordados otomíes en punto de cruz.

Refleja la migración que realizaron de su lugar de origen a la Ciudad de México, el elemento principal como se puede observar son las mujeres, quienes juegan un papel relevante en el movimiento migratorio.

Imagen1. 1 ° Mural Comunitario



Fuente: Corzo, E. (2018)

Lo asombroso de esta escena es la calidad de manejo en el aerosol y stencil, herramientas que pudieron proyectar extraordinariamente los retratos de las compañeras hñö-hñös haciendo exquisitos aquellos contrastes que las condecoran así como en la creación de las seis mazorcas. Otro elemento bajo esta misma técnica, pero plasmada a mano alzada, fue el contorno de la iglesia.

En este episodio predominan los tonos fríos (azul), en equilibrio con tonos ocres, los cuales crean un papel interesante al lograr transmitir la melancolía que, imagino, tuvieron las familias otomíes a raíz de este momento histórico que, sin duda alguna, marcó un hito en sus vidas.

Se puede observar a los costados del octágono, el inicio de una leyenda tanto en otomí como en español; la cual continúa y enmarca las demás escenas.

2º Octágono. Se observa en primer plano a un niño sonriente. Hijo de uno de los representantes del grupo otomí, quien representa a las generaciones nuevas, ahora originarias de la capital. Detrás de su sonrisa se halla la lucha que han tenido que hacer sus antecesores por brindarle un espacio de bienestar.

Un elemento que me causa interés es el símbolo que porta en su vestimenta, ya que usualmente se utiliza con una orientación inclinada, simulando una x; por lo que deduzco que el modo en el que está siendo utilizado representa aquellos cambios identitarios que inevitablemente se dan al ingreso a la urbe. Sin embargo, detrás de él se halla simbolizada la flor de ocho picos, simulando punto de cruz, utilizados en sus bordados; la cual reitera las raíces otomíes que la comunidad ha tratado de mantener aún bajo su recorrido por la ciudad.

La majestuosidad la encuentro en el rostro del menor, donde una buena aplicación de contrastes permite la naturalidad en el rostro. La superposición de tonos para crear estas realidades, inevitablemente, permite una gran experiencia estética. En esta escena se visualiza, haciéndolo a detalle, el uso de la técnica

parachute cloth. La paleta de color versa en tonalidades neutras para el personaje y colores complementarios como son azul y naranja, así como tonos rosados.

3° Octágono. Relata el momento en el que las familias hñö-hñös llegan a la ciudad de México en busca de una mejor esperanza de vida.

De los personajes que se encuentran, es la mujer la que me crea inquietud, debido a que su aparente estática me significa la llegada de aquellos grupos migrantes quienes se enfrentan, casi con las manos vacías, a un entorno muy distinto en el que saben que deberán resistir y luchar por un espacio en la ciudad. El siguiente personaje, se encuentra en la parte central, se trata de la figura de espaldas de un menor, quien representa a los hijos/hijas de las familias otomíes que arribaron a la capital o aquellas nuevas generaciones que se formarán. Su posición representa la introducción de su comunidad a un contexto social diferente, lo que parece referir que no hay vuelta atrás.

Al fondo de la escena, se halla la simulación de un edificio que se logra a partir de la simbolización de un telar de cintura, decorado de motivos geométricos; es de una sencillez conmovedora, ya que manifiesta su ingreso a la ciudad sin olvidar de donde proviene este grupo social.

Por otro lado, las tonalidades naranjas, violetas y café de la escenografía tienen una fuerza vital de desasosiego, ante los infortunios que estas familias otomíes han padecido tras la separación de su pueblo.

4° Octágono. Muestra en primer plano el retrato de una señora mayor con la blusa tradicional otomí, quien es considerada una de las iniciadoras del movimiento migratorio de este grupo a la ciudad, así como una de las principales líderes de la comunidad. Detrás de ella, nuevamente, se presenta la terminación de los picos que representan flores, simulando punto de cruz del bordado característico de este grupo indígena.

Al ser una escena que se ubica casi en el encabezado de la obra permite pensar que su significado es relevante y sí que lo es, al saber que todo lo hasta ahora logrado en el grupo otomí ha sido gracias a la lucha firme que mantuvo ella y sus contemporáneos, así como sus antepasados, por una vivienda digna.

Es destacable el efecto de carnación que se obtiene tras la superposición de tonos, lo que permite el logro de una impresionante expresión facial. Así como se mira, así es ella: una mujer llena de ternura. El color rosado que le acompaña permite agudizar la dulzura que transmite su ser.

Tienen mayor presencia los tonos cálidos como el rosa y el naranja, haciendo contraste con los colores azules y violetas. Esta figura es la que encuentro más apasionante de toda la pieza mural, gracias a su calidad técnica, en parachute cloth, así como por lo que consigue simbolizar.

5° Octágono. En éste último se puede leer *Orgullo otomí*, en color naranja; leyenda que se convirtió en el nombre del mural. Al fondo se pueden observar motivos geométricos característicos en los bordados, en color turquesa. Asimismo, la frase representa el nombre de la marca del grupo otomí, proyecto que está siendo impulsado para lograr el reconocimiento de sus productos artesanales.

En cuanto al impacto simbólico que logra abrazar esta imagen, considero que enfatiza el respeto y el interés por la conservación de su identidad, aún en el contexto citadino al que se siguen enfrentando día con día. Esta frase al encabezar la obra, muestra en forma metafórica el deseo de la comunidad indígena por transmitir que su origen otomí lo lleva muy en alto.

Lo que respecta a su técnica empleada, se puede señalar que está constituida bajo formas bidimensionales haciéndose destacables por el uso de colores complementarios, azul y naranja, siendo éste el de mayor impacto visual.

Ahora bien, de la unión de estos cinco octágonos se forman, en los costados del muro, triángulos equiláteros con una orientación hacia el interior del muro, los cuales se solucionaron plasmando motivos geométricos como: flores aparentando punto de cruz, así como una cenefa compuesta de rombos¹⁹, con ayuda de stencil; ambos elementos son recurrentes en la obra.

Como se mencionó, se halla una leyenda en español y en otomí en los perímetros de los octágonos, las cuales cruzan una con la otra figurando la estructura del ADN de un ser humano en gran formato. Se puede leer de abajo hacia arriba, así: “Nugue jhe da heghe nasantago mezkittlan nargus hin zathoo jamodin gathoo msedije datho khemn gujhee dijhogathee dia ñahñú”; “Nosotros venimos de Santiago Mexquititlán a México para luchar por una vivienda digna y gracias a nuestro esfuerzo comunitario nos sentimos orgullosos de ser otomís”. Dicha frase va relatando cada una de las escenas que componen a esta gran pieza mural, su inscripción fue planificada de manera impecable, ya que como se puede observar, el sentido de ésta empata con la escena que acompaña.

La técnica utilizada fue pintura vinílica, stencil, aerosol y parachute cloth. Respecto a la selección de color utilizada resalta la gama fría con tonalidades azuladas, violetas y turquesas; seguida de una gama cálida, con menor presencia, destacando los tonos naranja. La luz cálida se encuentra con mayor acentuación en los tres pasajes donde se representa: la mujer, la ciudad y el niño, quizá porque dichas figuras son presente. Mientras que, en el primer fragmento, donde se nota al grupo de mujeres marcharse de su pueblo, resaltan los colores fríos tal vez por ser un episodio del pasado y nostálgico.

Respecto al uso de parachute cloth, debo decir que al saber de esta herramienta fue inevitable inspeccionar la obra. Pude identificar el pellón sólo porque nos compartieron el proceso del mural, de otra forma hubiese sido difícil

¹⁹ Dependiendo de la orientación, también, pueden figurar ser cuadrados.

dar cuenta de ello. Es posible apreciar este material sólo si se revisa a detalle; no obstante, luce como si fuese textura, es decir, no ensucia la calidad de la obra.

En cuanto al significado de la obra se puede decir que la figura de la mujer es protagónica, ya que su presencia en la composición detona el notable rol que juega la mujer dentro de la comunidad, el cual se ve manifiesto desde el primer octágono de la obra, al ser ellas quienes se encargan con mayor ahínco en la transmisión de tradiciones y costumbres hacia sus descendientes.

Asimismo esta proyección femenina, sobre todo de edad adulta, deja entrever el gran respeto y valor que se les tiene a los ancestros de la comunidad otomí, en donde la mujer contribuye al equilibrio de la vida comunal.

Aunque se relata el desplazamiento territorial que realizaron de su lugar de origen, se aprecia la importancia en representar símbolos identitarios del grupo indígena otomí, como lo son: las flores de ocho picos y el uso del rombo, motivos utilizados en sus bordados; en la inscripción, se observa el uso del otomí como lengua materna y del español como segunda lengua; la representación de la mazorca, como símbolo del trabajo agrícola; la iglesia de su pueblo, muestra sus cultos y creencias. Estos símbolos, aún bajo la estancia en la urbe, siguen siendo latentes para esta comunidad indígena.

Finalmente, deseo agregar que la impronta de la artista se caracteriza por el uso de superposición de tonos, sobre todo para el efecto de carnación. Dicha técnica fue mostrada y practicada con los participantes de esta pieza mural. En lo personal, considero que es una obra con una excelente calidad artística que indudablemente explota en mí una gran experiencia estética cada vez que la contemplo. El trazo en los rostros lo encuentro sensacional y qué decir de la paleta de color que acompaña, de manera acertada, la historia que quisieron y lograron transmitir en esta composición.

3.2.2 2º Mural Comunitario

A principios del mes de noviembre del 2016, al término del Taller de Muralismo Comunitario, a cargo de Habitajes A.C., se nos invitó a todos los participantes a colaborar en la realización de este segundo mural, con la comunidad otomí y el artista invitado. Gracias a ello, me fue posible presenciar su proceso creativo.

La segunda práctica muralística nace a partir de la necesidad de establecer un tianguis cultural en el patio del conjunto habitacional perteneciente al grupo otomí, espacio que tuviese como primer propósito el uso de estacionamiento, pero ¿por qué y de quién fue la idea de un tianguis?

“Muchos como te digo venden la calle, de mi parte yo vendo en la calle pus antes en los metros pus ya no dejan vender este me llevaba cada vez que iba a vender me llevaba me llevaba los vigilancia del operativo del metro me llevaba y me encerraba tienes que cumplir el horario que ellos pus, pus ahora si traía yo mi ¿cómo se llama? mi dinero, si traía yo dinero que pagaba yo mi fianza entonces me dejaba salir, sino no hasta que los 24 horas tienes que estar ahí, de mi parte, pus casi ya fui todos los delegaciones, me detuvieron por vender en los metros, ahorita pus ya tengo un año que estoy aquí en la calle igual este no vendo mi artesanía, un poco de artesanía y un poco de dulce igual, pus igual no nos dejan vender a gusto, sí te dejan vender, pero un ratito, luego pasa la patrulla, no puedes estar ahí, no puedes vender aquí, y ya pus nosotros igual como todo te digo todos salen a la calle, pus ya no está a gusto en la calle [...] bueno lo que queremos ahorita para que ya nadie nos diga: no puedes estar aquí o levántate, te llevo a la delegación porque no puedes vender”. (Sra. Amalia Hilario, Chapultepec 342, noviembre 2016)

La venta de artesanías está, principalmente, a cargo de las mujeres, quienes han padecido de sanciones ante el uso indebido, supuestamente, de la vía pública. En donde su condición como indígenas, agudiza su vulnerabilidad ante una jurisdicción que puede corromper sus derechos ciudadanos. Es por ello, que el tianguis es un intento autogestivo por el resguardo de su propia comunidad, hacia una salida de sustentabilidad y por la conservación de una de sus tradiciones: la producción y venta artesanal.

De esta manera, como parte de este proyecto, se ideó la creación de un segundo mural para conceder colorido al espacio y generar interés a los clientes. Para lograrlo, se contó con la visita del artista tejano Fabián Débora y el proceso

creativo se planificó para una semana de trabajo, desde el lunes 14 hasta el domingo 20 de noviembre del 2016, con un horario tentativo de 10 a 18 horas.

Se debe señalar que durante toda la semana estuvieron presentes Emmanuel y Éber, como parte del equipo de Habitajes A.C. Los datos subsecuentes respecto al proceso etnográfico del proyecto serán vertidos en tres apartados: planeación, ejecución e inauguración.

- Planeación (Lunes y martes)

El día lunes se contó con la presencia de nueve jóvenes y tres adultos. Durante este encuentro la comunidad definió tanto las ideas que se buscan representar como los muros destinados para ello. Como se señaló, al ser este un proyecto que tiene como fin ser soporte y complemento de otra acción comunitaria, el tianguis cultural, se prestó mayor interés en simbolizar la indumentaria del grupo, así como las artesanías que ofrecen. Para ello, las mujeres bajaron algunas de sus mercancías para poder escoger las que podrían ser representadas. De esta forma, se comenzaron a exponer opiniones respecto al contenido.

Cabe destacar que el espacio determinado se conforma de dos bloques. Ubicándose de frente a la unidad habitacional, llamaré bloque A al muro correspondiente al lado izquierdo y B, a los cuatro muros de carga correspondientes al lado derecho.

Entre los participantes decidieron las prendas y mercancía a pintar, para el primer bloque serían: *ar bodí*²⁰ (fajas), *mohwi* (quechquémítl), rebozo, *ar ngode* (falda), *ar xayu* (blusa), *Ar Lele* (muñeca), bolsa tejida, collar, trompo, balero y bolsa de palma. Para el segundo bloque, se definió la representación de flores/estrellas²¹, simulando punto de cruz, elementos característicos en sus bordados.

²⁰ Las palabras en cursiva son en otomí.

²¹ Lo anoto de esta manera, ya que hubo compañeras y compañeros otomíes que le daban ambas atribuciones.

Por otro lado, fue necesario decidir la ubicación de las figuras. Teniendo en cuenta que se pretende contar con aproximadamente 30 puestos, uno por familia, todos ubicados en el patio/estacionamiento, se definió que del bloque A la parte que contará con elementos de contenido tendría que ser la parte superior, con medida aproximada de .80m., ya que la parte inferior, con medida aproximada de 1.80m., corresponde al espacio que cubrirán las estructuras de los puestos cuando éstos se coloquen; sin embargo, esta área carecerá de elementos, pero no por ello se pensó exenta de color. También se mencionó que la obra será mejor contemplada a partir de las 6 pm, horario en el que se pretende retirar el tianguis. Se realizó la medida total del muro, para el trazado del boceto a escala.

Durante el día martes, como se observa en la imagen 2, con una asistencia no mayor al día anterior, se decidieron los colores del mural, siendo los cálidos los predominantes. Asimismo, algunos de los integrantes de la comunidad realizaron bocetos y otros remarcaron sobre las impresiones de los objetos, el borde de los mismos, esta actividad generaba en la hoja un relieve del contorno de las imágenes para así poder ser vectorizados en la computadora. Por la noche, Emmanuel llevó la pintura a utilizar (véase anexo 3).

- Ejecución (Miércoles-Sábado)

El siguiente día estuvo prácticamente destinado para la preparación y fondeo del muro, implicando la limpieza de cada uno de los muros, la aplicación de dos capas de sellador, así como de dos capas de pintura blanca. A diferencia de los días anteriores, el jueves hubo mayor presencia debido a dos motivos: la visita de la embajada de los Estados Unidos y el comienzo para imprimirle color a los muros. Se notó mayor presencia de personas adultas.

A las 11 de la mañana se recibió la llegada de tres representantes de la embajada, dos mujeres y un hombre, quienes fueron presentados ante la comunidad como los patrocinadores del proyecto. Se realizó un recorrido en el patio, a cargo de Emmanuel, con el fin de mostrar el espacio destinado al tianguis

artesanal; así como la información respecto al proceso del mural, a cargo del señor Juan. Posteriormente, Emmanuel hizo la cordial invitación a los representantes de estar presentes el día domingo para la inauguración del proyecto y, por último invitó a las señoras de la comunidad a ofrecer la venta de sus mercancías a los visitantes.

Terminada la visita, se crearon comisiones con los participantes para: crear colores, aplicar color en las paredes (morado, rojo, naranja, amarillo canario y amarillo paja) y pintar de blanco dos partes del techo. Yo estuve en la comisión para el fondo del techo, junto con los señores Juan, Mario y Gregorio.

Fue placentero observar a siete mujeres de la comunidad ansiosas por pintar, cada una de ellas ya tenía, o estaba consiguiendo, rodillo con extensión. Se cercioraban de que estuviese limpio, ejercían de vez en cuando presión para que se les fuera otorgado el color que se les había sido asignado o simplemente esperaban sentadas la indicación sin soltar de la mano su rodillo o brocha. Cuando comenzaron a verter el color en las charolas y a repartirlas, fue notoria la emoción de todos los participantes.

Teniendo en cuenta que en el primer mural existió mayor apoyo por parte de los jóvenes, en esta segunda ocasión se escuchaba que se había logrado mayor interés y participación de la comunidad, sobre todo la presencia de mujeres. Seguramente, esta afluencia se debió al fin que enarbolaba el proyecto en sí: la venta artesanal, encabezada por la figura femenina del grupo otomí. Así como por la gran expectativa y agrado que generó el primer producto muralístico realizado.

De esta manera, como se contempla en las imágenes 3 y 4, se percibían trazos dubitativos y cuidadosos ante la primera experimentación sobre el muro, por parte de la mayoría de las mujeres, algunos hombres, así como de jóvenes. Trazos que fueron alentados por la presencia artística de Débora (véase anexo 3).

Los ánimos se encontraban a flote, se escuchaban risas, bromas, música, coros y bailes arriba de los tambos. La sonrisa se dibujaba en los rostros de la comunidad. Las tareas asignadas estaban siendo concluidas justo en la hora de la comida. Amablemente, dos mujeres bajaron alimentos para todos los participantes; momento en que tuvieron lugar charlas de lo cotidiano.

Cabe destacar, que estos pequeños espacios de descanso permitieron conocernos más de cerca, eran momentos que agudizaban y reforzaban la convivencia en colectivo entre la comunidad, el artista, los representantes de Habitajes A.C. y nosotros, como seguidores del Taller de Muralismo Comunitario.

Mis compañeros de la universidad se encargaron de realizar un stencil, con dimensiones de 80cm x 80cm, de pequeños cuadrados con una distancia aproximada de 2cm entre cada uno de ellos, esta plantilla simulaba una especie de red. La aplicación de este primer stencil fue destinada para los cuatro muros de carga del bloque B, teniendo como función ser la base para los stencil de las estrella/flores, posteriormente realizados.

Asimismo, se dio paso a proyectar una de las fajas que estaban pensadas para los extremos del muro del bloque A. En este caso, con ayuda del proyector se trazó la imagen de lado derecho; Fabián, desde el andamio, fue el primero en delinear la figura, siguiendo con la colaboración del Señor Mario y el joven César. Cabe señalar, como se captura en las imágenes 5 y 6, que el acompañamiento técnico del artista con la comunidad fue trascendental (véase anexo 3).

Un hecho relevante del día, fue que al momento de pretender a comenzar a pintar la base de la parte superior de este muro, donde serían colocadas el resto de las figuras que representan su vestimenta y sus artesanías, la comunidad se mostró indecisa sobre el color a utilizar. Esto conllevó a la realización de una asamblea urgente en donde, con ayuda del artista, se seleccionó un color

uniforme y neutro que permitiera destacar cada uno de los elementos. Finalmente, se eligió el color turquesa, mismo que tuvo que conseguirse a la brevedad.

Durante el día viernes, después del uso del color turquesa como base, se llevó a cabo la proyección sobre el muro central de cada una de las figuras a representar, mismas que fueron trazadas por Débora para después ser impregnadas de color por los participantes de la comunidad, a quienes se les facilitaban los colores a utilizar dependiendo de la imagen a cubrir. Nuevamente la participación de las mujeres fue destacable.

Pude observar que en la noche anterior se dio color a la faja de lado derecho y que sólo se hizo el trazo correspondiente de la faja de lado izquierdo. Cuando se decidió continuar esta parte del muro se suscitó nuevamente una selección de color, tal como se observa en las imágenes 7 y 8, ya que uno de los colores destinados para esta última faja era el morado, el cual ya se encontraba pintado en la parte inferior lo que conllevó a una junta para deliberar la tonalidad a utilizar. Una de las opiniones generalizadas, fue de parte de las mujeres que mostraron su preferencia por el verde y el rosa; finalmente, por medio de una votación, se optó por ambos colores (véase anexo 3).

Para la aplicación de estos colores a la faja, participaron dos hombres y dos mujeres. Simultáneamente, se pintaron de color rosa la trabe de la entrada como la del final del espacio ocupado. Pintadas por Abel y Sergio, respectivamente.

Débora decidió retocar y dar los últimos detalles a las figuras que iban siendo terminadas por la comunidad. Aunque debido a que el grupo otomí fue muy detallado y cuidadoso, tal como lo demuestra el registro de las imágenes 9 a 12, la labor del artista demoró un poco (véase anexo 3).

En lo que respecta al stencil de red, utilizado como base de los stencil de las estrellas/flores, entre Abel y yo terminamos de aplicarlo en el bloque B, tarea

que había sido iniciada un día antes por mis compañeros de la universidad. Por su parte, como se captura en la imagen 13 y 14, Alejandra con ayuda del proyector trazó sobre papel dos diseños de estrellas/flores de ocho picos para crear dos stencil. Éstos fueron cortados con la ayuda de Maribel. También hubo un compañero que hizo otro stencil pequeño formado por una estrella y rombos, mismo que sería utilizado como cenefa para ambos bloques (véase anexo 3).

Al día siguiente, en la primera trabe de la entrada, entre Débora y Alexis pintaron la leyenda: *Comunidad ñhañhü Zona Rosa A.C.*, en color blanco. Pude notar que en los costados de los cuatro muros de carga, se había aplicado como cenefa el stencil de una estrella y rombos, con diferentes colores: naranja con morado y verde con naranja fluorescente.

Aproximadamente a las cuatro de la tarde bajaron comida al equipo de trabajo. Al término de los alimentos Fabián mencionó los detalles por terminar: retoque de piezas, trazado del lema, detalles de corrección de pintura, aplicación de stencil de estrella y aplicación de cenefa. Para ello, nos fueron distribuidas las tareas: Fabián, lógicamente, se encargaría de los retoques y el delineado del lema *Orgullo otomí*; Denisse, junto con Lorenzo y César, aplicarían los stencil de estrellas/flores; Abel, Fely y yo corrección de errores y Emmanuel aplicación de cenefa. Las tareas fueron concluyéndose ya entrada la noche.

- Inauguración (Domingo)

Sobre avenida Chapultepec, antes de llegar a la vivienda de la comunidad, pude percibir la instalación de algunos puestos. Ya frente a la unidad habitacional, conté tres puestos lo que significaba que sólo tres familias habían podido colocarse.

La inauguración estaba pensada para las tres de la tarde, esperando la presencia de la embajada de los Estados Unidos. Por lo que se tuvo tiempo para realizar ciertas actividades como: mínimos detalles de limpieza en el muro y la organización de todo el material, que estaba en el área común. Mientras me

encontraba con la afinación de los detalles, la señora Margarita comenzó a recorrer la vivienda rociando los muros con agua bendita.

También ayudé un poco en la organización y resguardo del material; ya que Éber me solicitó apoyo técnico con mi cámara fotográfica para la realización de unas entrevistas a los integrantes de la comunidad, en torno a su participación en el mural. Por cuestiones de tiempo, sólo se pudo entrevistar a la señora Margarita, Fabián, Alejandra y al señor Juan.

Poco antes de las 3:30 de la tarde, llegó la representante de la embajada de Estados Unidos, por lo que se dio paso a la inauguración. Se abrió la parte central como escenario, donde Alejandra adoptó el papel de moderadora. Primero cedió el micrófono a Fabián Débora, quien agradeció el recibimiento durante la semana, mostró su alegría por haber concluido con éxito el trabajo y mencionó que aquello que había conocido lo tenía que compartir allá con su gente. Luego se le dio la palabra a Emmanuel, quien reconoció el trabajo en comunidad que se había logrado, puntualizando que ahí no termina su colaboración con el grupo otomí.

Alejandra prosiguió llamando al señor Juan, mismo que dio énfasis en que era un logro más que incentivaba al grupo, primero su vivienda y luego este mural que serviría para el tianguis cultural. También mencionó que aún hay muchas cosas por activar como lo es el temazcal que se encuentra al fondo. De igual forma, agradeció el apoyo de Fabián, Habitajes y de la Embajada. Asimismo, pidió que tomara la palabra el señor Mario o el señor Gregorio, quienes junto con él forman parte de la mesa directiva de la comunidad. Sólo pasó al frente el primero de ellos, quien hizo hincapié que este espacio evitará que las compañeras, que son las que salen a vender, se confronten con las autoridades de vía pública.

Posteriormente, tomó la palabra la señora Margarita, quien comenzó a dar un discurso en su lengua otomí y después en español. Se mostró muy contenta con el resultado, aunque la falta de participación por parte de otros integrantes le

afligía. Reconoció el apoyo de Fabián, puntualizando el notorio compromiso que tiene con su trabajo. Concluyó con su agradecimiento hacia Habitajes.

Después, Alejandra invitó a los chicos del taller de hip hop a cantar, quienes entonaron algunas de sus rimas. Las frases representan el orgullo por su identidad indígena, lo cual se detecta en el emblemático coro; mientras ellos gritan la palabra “orgullo”, el auditorio contesta con la palabra “otomí”. Tras recitar varios coros, como lo notifica la imagen 15, no se hicieron esperar las fotos del recuerdo (véase anexo 3).

Por último, habló Sergio mostrando su entusiasmo por el gran logro y fue quien invitó a los presentes a pasar a degustar de la comida, que ya esperaba en la mesa. Fue así como todos nos dispusimos a compartir los alimentos. Este día domingo se vistió de música, baile y gozo para la comunidad, donde estuvieron presentes algunos integrantes, en su mayoría hombres, que no había visto durante toda la semana de trabajo. Aquella tarde fue inevitable compartir la alegría que abrazaba a cada uno de los participantes otomíes.

Para finalizar la mención sobre el desarrollo creativo, es menester señalar la descripción de la obra. Como ya se aclaró, este proyecto tuvo lugar en el patio central del conjunto habitacional de Chapultepec 342, que para fines de ubicación, de acuerdo a la futura colocación del tianguis cultural y al acceso a la unidad, propuse dividir el mural en dos bloques A y B (imagen 16-18), es decir, muro derecho e izquierdo, respectivamente (véanse páginas siguientes).

- Bloque A. Tiene una dimensión aproximada de 18m x 2.60m de altura, a su vez está fragmentado en parte inferior y parte superior. La primera de ellas mide aprox. 1.80m de altura, muestra una degradación determinada por tonalidades cálidas que inician, de izquierda a derecha, desde el violeta, rojo, naranja y amarillo. En el margen superior de esta zona se aprecia una cenefa de color dorada conformada por cuatro rombos y una flor, motivos

Imagen 16 y 17. Mural Comunitario, Bloque A

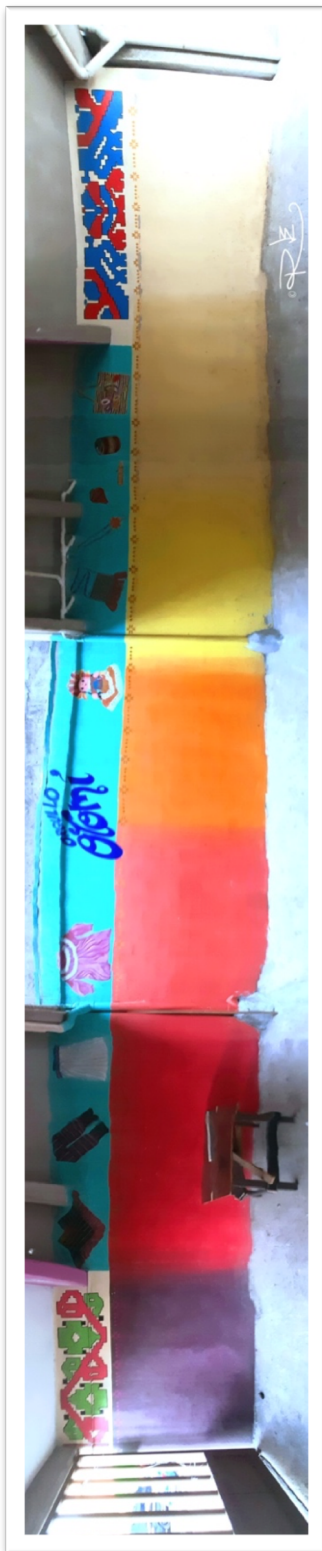


Imagen 18. Bloque B



empleados en sus bordados, aplicada sucesivamente en todo el perímetro. Esta parte del muro no tuvo mayor detalle, debido a que estará cubierta por la estructura de los puestos durante el establecimiento del tianguis cultural.

Por otro lado, la parte superior cuenta con una altura aproximada de 80 cm., la cual esta seccionada por el lado izquierdo, central y derecho. En cada uno de los costados de este muro se observan, sobre una base de tono beige, uno de los accesorios representativos de la indumentaria de este grupo indígena: *ar bodí* (la faja). La primera de ellas, de lado izquierdo, está compuesta por los colores magenta, verde limón y negro; mientras que la segunda, de lado derecho, la componen el rojo, azul rey y negro.

Lo que respecta al área central, se observa la base del muro de color turquesa en donde se encuentran otros elementos identitarios, por un lado se representa la vestimenta de la mujer y por el otro las artesanías que elabora el grupo. El orden en el que se ubican de izquierda a derecha es: *mohwi* (quechquémitl), rebozo, *ar ngode* (falda), *ar xayu* (blusa), *Ar Lele* (muñeca), bolsa bordada, collar, trompo, balero y bolsa de palma. Ambos grupos de elementos son divididos con la inscripción *Orgullo Otomí*, ubicada justo a la mitad del muro.

- Bloque B. Está seccionado por cuatro muros de carga, con medidas aproximadas de 1.20m x 2.60m. En cada uno se distinguen estrellas/flores, figurando punto de cruz, alusivas a los bordados otomíes; lucen dos modelos diferentes, mismos que fueron utilizados de manera alterna. Dichas figuras fueron aplicadas sobre un fondo de red cuadriculada de color café, que se conjuga con la base de color beige de este bloque. Asimismo, a los costados de los muros se observa la cenefa, en diferente color.

Cabe señalar, que existen trabes que unen ambos bloques las cuales se pintaron de color rosa. En la trabe principal, como se mencionó, al inicio de la entrada se puede leer *Comunidad Ñhañhú Zona Rosa A.C.*

En cuanto a la paleta de color de este proyecto, se logra utilizar toda la gama de colores, destacando los cálidos; ya que, éstos son los más recurrentes en sus objetos artesanales. Cada una de las figuras representadas fue llevada al muro porque, realmente, este uso de tonalidades sí existe en sus artesanías.

Las herramientas empleadas fueron pintura vinílica, proyector, stencil y aerosol. Lo que respecta al manejo del proyector se utilizó para el delineado de los elementos sobre el muro, por parte del grupo otomí y por el artista. Mientras que, las dos últimas herramientas fueron empleadas en ambos bloques, en el A se utilizó para la aplicación de cenefa, en lo alto de la parte inferior; y en el B se empleó para la red cuadrículada, las estrellas/flores que simulan punto de cruz y la cenefa, ubicada a los costados de los muros de carga.

Siendo un mural pensado para condecorar el tianguis cultural, los elementos representados reivindican el papel de la figura femenina, ya que son ellas las principales comerciantes de artesanías en la comunidad. De igual manera, representa su resistencia en la ciudad por el ejercicio de una de sus principales prácticas culturales del grupo otomí: la venta artesanal.

De todos los elementos de contenido del bloque A, es la blusa la que encuentro con mayor fascinación debido a las luces y sombras, aplicadas por el artista, que permiten la naturalidad en la caída de la prenda. Por el contrario, en el segundo bloque, evidentemente, son las estrellas las que impactan debido al fabuloso uso de aerosol y por la selección de color empleada.

A mi parecer este mural no tuvo mayor impacto artístico, debido a que no se ponderó el carácter discursivo de la técnica mural. También, porque Débora no enfatizó su impronta artística, sino que respeto el proceder pictórico de los participantes. Esta obra tal vez no contiene una excelsa técnica artística, pero su relevancia radica en el esfuerzo de cada uno de los integrantes de la comunidad hñö-hñö, el cual se logra ver reflejado en los trazos que la enarbolan.

3.2.3 3º Mural Comunitario

Esta tercera práctica artística se llevó a cabo en el lugar de origen de la comunidad otomí: Santiago Mexquititlán, Amealco de Bonfil, Querétaro. Se realizó específicamente en la explanada central del pueblo, a un costado de la Iglesia.

Su planeación se pensó con el acompañamiento artístico de Michelle Angela, con la participación de integrantes del Grupo Otomí Zona Rosa A.C. y con algunos integrantes de la comunidad de Santiago Mexquititlán. Colaboraron veintiún compañeros del primer grupo y siete del segundo, dando un total de veintiocho participantes otomíes en este tercer proyecto. También destaca la ayuda artística de Denisse Escobedo.

La planeación del proceso creativo se realizó desde la vivienda del Grupo Otomí; que si bien meses anteriores ya se había pensado, fue hasta inicios del 2018 que se llevó a cabo el trabajo de bocetaje, entre Angela y la comunidad. Y del 28 de abril al 1 de mayo se logró ejecutar el mural en el pueblo.

Cabe señalar que semanas antes a la fecha mencionada, los representantes del grupo otomí junto con el representante de Habitajes A.C., realizaron el trabajo de gestión en el pueblo, consultando a las autoridades pertinentes, siendo una de ellas el padre de la Iglesia. Además de que la llegada de Angela a la capital, desde semanas anteriores a la ejecución pictórica, fue sustancial para el desarrollo de esta práctica mural.

Como ya se indicó, el proceso creativo del presente mural no fue posible presenciarlo, por lo que los datos antes vertidos son referencias orales obtenidas. Ahora bien, sí tuve la oportunidad de conocer físicamente el producto final de la obra en su lugar de origen, por ello procederé a la descripción de la misma.

El mural cuenta con dimensiones aproximadas de 15 x 2.50m. Tal como se observa en la imagen 19, la obra está fragmentada gracias a la representación de

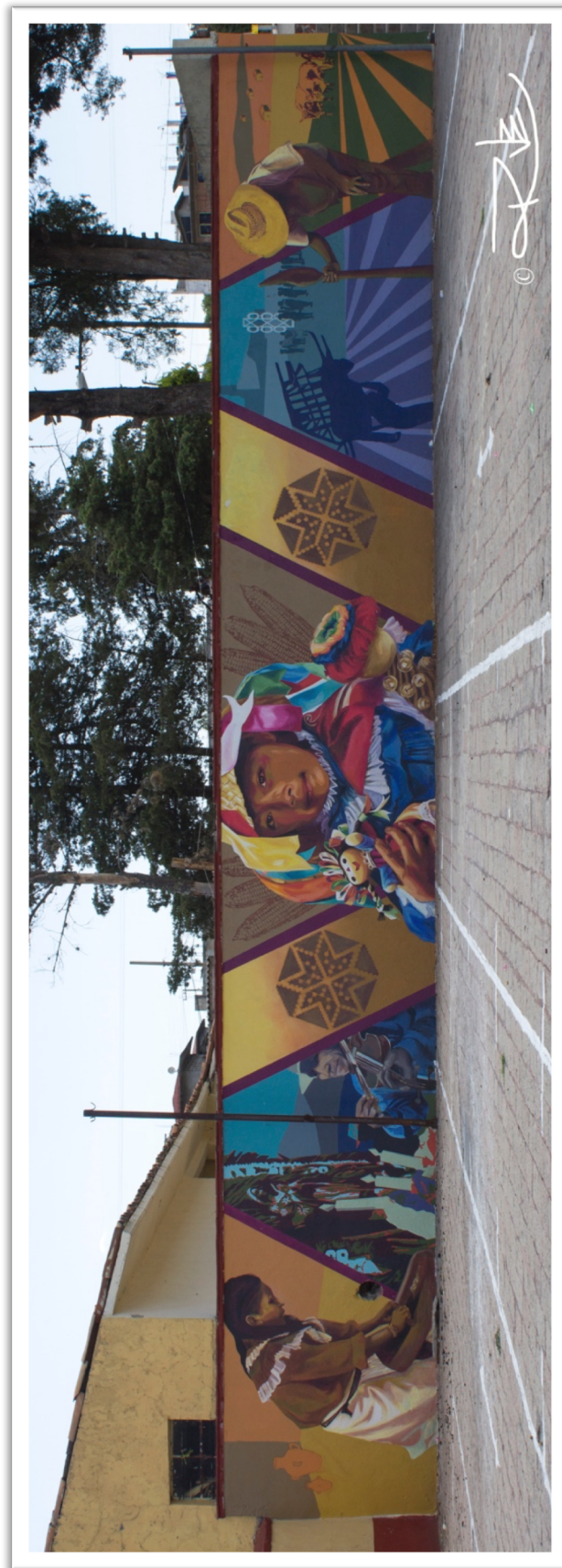
un zigzag con terminación truncada en cada uno de sus ángulos, sin embargo, sí es posible observar tanto sus ángulos entrantes como salientes, mismos que están acompañados de una escena representativa del pueblo. Las líneas que configuran el zigzag son delgadas en los extremos del muro y anchas en la parte central de éste, cuentan con un color violeta. Se comenzará la descripción de izquierda a derecha, iniciando con un ángulo saliente, entrante y así sucesivamente (véase página siguiente):

1º Ángulo. Se observa una mujer de perfil con su vestimenta tradicional otomí haciendo uso del metate. Detrás de ella al fondo se observan dos jarrones del mismo color y de diferente tamaño, los cuales se encuentran próximos a lo que sugiere ser la esquina de las paredes de un cuarto; lo que permite señalar que este acto se desarrolla dentro del hogar. Por consiguiente, la interpretación que invita hacer esta escena es respecto a las prácticas cotidianas que se realizan, de acuerdo al género, dentro de este grupo indígena.

Ella es la señora Amalia Hilario, una de las mujeres con mayor injerencia en el Grupo Otomí Zona Rosa A.C. Su retrato es tan perfecto que al instante de contemplar la obra mural supe que era ella, esa nariz aguileña, pómulos sobresalientes, cabello lacio y mediano, manos pequeñas, así como el tono de piel, son detalles extraordinariamente logrados que no permiten vacilación alguna. Es admirable la belleza en la caída de las prendas, donde encuentro manifiesto que el trazo en el lugar perfecto permite explotar la vitalidad de aquello que se desea representar. En efecto, esto lo hace posible el buen manejo de luces y sombras que permiten crear realidades desde la plástica. Su logro se debe, en parte, a las pinceladas de la artista Escobedo.

Como se puede observar, parte del metate se sobrepone al siguiente ángulo. La superposición es una acción constante en otros elementos de la obra, lo que permite lograr el principio de toda composición: la relación entre cada uno de sus elementos.

Imagen 19. Mural Comunitario



La gama comprende tonos cálidos y neutros, siendo los ocres los que predominan de forma notoria. La sencillez en la selección de color que acompaña a la escenografía del fondo provoca que el centro de atención sea el personaje, quien se configura de una grandiosa versatilidad de matices.

2º Ángulo. Se observa en primer plano de lado derecho, un músico tocando un violín con camisa y sombrero, detrás de él se logran contemplar siluetas de otras personas. En el mismo plano, en la parte central, se encuentran tres cirios prendidos colocados de forma escalonada; atrás, en el costado izquierdo del ángulo se ubica una virgen en su altar y al fondo se distinguen cerros que visten el lugar de Santiago Mexquititlán. Esta escena representa la veneración y procesión hacia sus santos, que se ha inculcado de generación en generación; expresa la religiosidad que conserva el pueblo otomí.

Los tonos que predominan a este ángulo son fríos, siendo el azul y el verde el que lo reviste. Esta escena cuenta con diversos elementos de sencillez artística que no demandan uso de matices por estar diseñados en segunda dimensión, entre ellos se pueden mencionar los cirios, cerros, altar, virgen, así como las siluetas. Aunque la virgen, propiamente no cuenta con matices sí la constituyen colores opuestos que hacen de ella un elemento sobresaliente; detalle que encuentra su justificación por la temática que se manifiesta.

De manera contraria, se percibe la figura del músico quien se condecora de diversos contrastes. El personaje es un habitante del pueblo, perteneciente al grupo de los músicos tradicionales. Le revisten en su mayoría tonos fríos. Lo maravilloso en él son las líneas de expresión en el rostro, que permiten deducir su edad. El juego de superposición de tonos para crear el efecto de carnación, visto en otros personajes de la obra, es verdaderamente apasionante.

3º Ángulo. De todos los ángulos que componen esta obra mural, éste es el que encuentro con mayor riqueza artística. Los elementos que lo comprenden son: al

centro se encuentra un extraordinario retrato de una nena, perteneciente al Grupo Otomí Zona Rosa A.C., quien porta: la blusa tradicional, en color azul rey caracterizada por diversos olanes y encaje en el área del cuello; también trae adornos utilizados durante sus fiestas, como lo es el sombrero con listones de colores, la pañoleta roja, así como la sonaja con cascabeles. De igual forma, se encuentra sujetando a la muñeca *Ar Lele* la máxima representante de los objetos artesanales realizados por esta comunidad indígena.

Detrás de ella, se observan delineadas tres mazorcas en cada uno de sus costados, las cuales simbolizan los seis barrios que constituyen al pueblo. La escena en su conjunto se encuentra enmarcada por líneas de zigzag más anchas logrando ser dos franjas, una en cada extremo; cada una de ellas tiene en la parte central una estrella simulando punto de cruz, utilizada en los bordados otomíes. Rigen los tonos cálidos.

Esta composición permite interpretar que esta infante simboliza todas aquellas nuevas generaciones otomíes que deben ser conocedoras de la sabiduría milenaria que porta la identidad de su pueblo. Que su figura la hayan colocado en el centro, significa que las generaciones maduras, como lo son los participantes otomíes de esta actividad mural, quieren transmitir a sus descendientes este conocimiento ancestral para que continúe su conservación y práctica. Reto al que actualmente se enfrentan la mayoría de estos grupos.

De este fragmento, indiscutiblemente, la personificación de la niña es lo deslumbrante. La superposición de tonos para reproducir el color piel genera un interesante efecto de naturalidad en su rostro y mano. Cada uno de los elementos que la configuran contiene diversidad de contrastes, otorgándole a cada uno de ellos la intensidad suficiente para creer que contienen vida interna.

Uno de ellos en especial que me cautiva cada vez que lo contemplo es: la blusa. Los trazos de esta prenda fueron realizados de manera magnífica, esa

delicadeza en los detalles de cada uno de los olanes que la adorna me despiertan el deseo de tocarlos, de sentir la textura que los engalana. Esta perfección que desborda me concede imaginar que pareciera ser una impresión fotográfica.

La paleta de color es sensacional y esto se debe a su fundamento. Cada uno de los colores que la ornamentan son los mismos que las mujeres otomíes suelen utilizar en su vestimenta de gala, es decir, la armonía del color fue sencillamente llevada al muro a partir de la existencia de estas tonalidades en la indumentaria. El retrato de la nena que sirvió como base para su representación, lo comprueba.

4º Ángulo. En la esquina inferior izquierda se encuentra un personaje de perfil cargando un torito, alusivo a la danza del mismo. Este personaje se encuentra sobre un terreno arado, logrado a través de franjas paralelas en punto de fuga en perspectiva frontal, con una dirección de izquierda a derecha. Esta escena abarca hasta la parte central del ángulo. En el área central hacia la derecha se visualiza un grupo de personas, en donde resalta el tradicional castillo pirotécnico. En la esquina superior izquierda se contempla una construcción de espaldas, que pareciera ser la Iglesia del pueblo.

A partir del uso del torito y castillo pirotécnico, así como de la Iglesia, este conjunto gráfico representa, evidentemente, las festividades que se siguen realizando en Santiago Mexquititlán, como lo es su fiesta patronal celebrada el 25 de julio de cada año.

Esta escena cuenta con elementos de contenido que no demandan volumen, por lo que versan en un segundo plano, lo que hace aún más interesante a este ángulo; ya que al estar diseñado bajo dos dimensiones técnicas logra un efecto exquisito por la sencillez que se reviste de puro contorno y una acertada composición armónica a través del uso de gama de colores fríos, como: violetas, azules y grisáceos.

Se logran acentuar dos áreas visuales gracias a los tonos seleccionados, la profundidad, tamaño y posición de elementos, así como por la sensación de textura lograda. De ambos espacios es la parte inferior la que tiene mayor peso visual, siendo el terreno arado el predominante debido a su seductor punto de fuga, así como por los enérgicos tonos violetas.

Debido a los contrastes empleados entre una u otra área y el uso de la línea, pareciera plantearse dos momentos/espacios distintos. Sin embargo, se tiene el conocimiento de que las fiestas patronales son celebraciones que están fuertemente ligadas a los ciclos agrícolas de las comunidades rurales, por lo que el elemento del torito sobre el campo evidencia este vínculo. Esta interpretación al no mostrarse tan explícita en la escena, hace de ella un mayor atractivo.

5° Ángulo. En primer plano, de lado izquierdo, se encuentra un hombre reclinado hacia enfrente con un exquisito acabado en su vestimenta tradicional: camiseta de algodón, pantalón oscuro y sombrero; sostiene en su mano derecha lo que pudiese ser una coa o un barretón de madera para la siembra. Él se encuentra sobre terreno arado, el cual abarca desde la parte inferior hasta la parte central del muro. En el centro hacia la derecha, se observa ganado vacuno guiado por un ganadero. Al fondo de la escena se observan casas alejadas entre sí y ubicadas de manera asimétrica, una de ellas se visualiza a lo lejos sobre una colina.

El terreno arado de esta área, igualmente, se logra a través de franjas paralelas en punto de fuga en perspectiva frontal, pero ahora con una dirección de derecha a izquierda; lo que genera el encuentro con el terreno del ángulo anterior, que al conjugarse podrían ser uno solo, en perspectiva oblicua.

Hay cuatro elementos clave que dictan la temática que se está representando: el personaje, la herramienta que él mismo porta, el ganado, así como el arado. En su conjunto subrayan el trabajo del campo, que en muchas ocasiones es encabezado por la actividad masculina.

Es posible reconocer mayor profundidad en esta escena, así como dos áreas visuales. La parte superior se compone de la simulación de cerros en donde se logran apreciar, en la lejanía, cierto número de casas. La parte inferior logra mayor impacto debido al terreno arado que se reviste de un punto de fuga más prominente que el anterior, debido al ancho de las franjas y a los colores utilizados: naranja y verde. Si bien este elemento luce cautivador, es el personaje el que logra mayor atención por su inmediatez y el uso de contrastes para su trazo. Como se observa, parte de su extremidad de éste y el utensilio agrícola que porta se sobreponen en el ángulo anterior, al vincularse ambas escenas al campo.

A diferencia del ángulo previo, éste se compone de elementos en tercera y segunda dimensión. Se encuentra regido por una paleta de colores cálidos, haciendo un atrayente contraste junto a la anterior escena.

Respecto a la técnica utilizada en la obra, se empleó pintura vinílica, stencil y aerosol, usando los dos últimos en las estrellas/flores, que simulan punto de cruz, localizadas en las franjas centrales del muro, así como en las mazorcas que se encuentran detrás de la niña. También se empleó el uso del proyector.

El equilibrio en la selección de color es notorio, se puede observar que los ángulos ubicados a los extremos se ornamentan de colores cálidos, los contiguos de colores fríos y, finalmente, el ángulo central logra armonizar ambas gamas.

Sobre su interpretación es posible señalar que las escenas que simboliza expresan la vida del pueblo de Santiago Mexquititlán. Encontramos la festividad, la religiosidad, la mujer en los quehaceres domésticos, el hombre en la labor del campo, la música y las artesanías. En su conjunto delatan elementos identitarios a través de la vestimenta, la importancia de la tierra, la conservación de sus fiestas religiosas, la creación de artesanías, así como el deseo por la transmisión de las tradiciones y costumbres a las nuevas generaciones.

Este fundamento se encuentra respaldado en un muro contiguo, con dimensiones más pequeñas que el principal, donde además de registrarse los participantes de la obra, esta una leyenda escrita en otomí y español, la cual dice así: “Indi puede ga he ji da vedi nuyi vi soji mchita ji mchuji”; “No podemos dejar perder lo que nos dejaron nuestros ancestros”.

Por otra parte, un elemento identitario destacable por ser el que le da estructura al mural es el aparente zigzag que atraviesa. Estos componentes disimulados con gran carga simbólica, pudiesen ser constantes en las obras a cargo de Michelle Angela, puesto que en la primera de ellas se observa en su máximo esplendor la representación de un telar de cintura, mismo que configura a la obra.

Ahora bien, este zigzag reitera lo relevante de los motivos geométricos al ser elementos clave en simbolizar su cosmovisión y estar presente en la confección de sus artesanías. Al conjugarse en la parte central con dos estrellas/flores, que figuran punto de cruz, ratifica este supuesto.

Es una pieza que muestra la impronta artística de Angela. La composición la encuentro con una exquisitez en cada uno de los trazos, resaltando aquellos que se construyen desde una superposición de tonos, sin excederse en los contrastes ni en su difuminación. Lo admirable, nuevamente, es el efecto de carnación lograda en los personajes, así como la sensación de la caída de sus vestimentas. Todo ello me permite expresar que esta obra mural a partir de su calidad artística logra detonar una gran experiencia estética.

Finalmente, quisiera agregar que en esta obra mural, como en la primera, percibo algo excedida la impronta artística cuando se trata de una labor comunitaria. Considero que, estas prácticas artísticas deben ponderar su carácter, durante todas las fases del proceso creativo.

Capítulo IV. Análisis de datos

En este apartado se encuentra la interpretación de los datos que fueron recabados a partir de la etnografía y las once entrevistas realizadas a los informantes claves. La inmersión en el campo permitió extraer anotaciones puntuales respecto a la experiencia del proceso creativo, así como de las conversaciones con los participantes que se fueron trazando durante el mismo.

Lo que respecta a las entrevistas, estas fueron planeadas para el día de la inauguración del segundo mural. Sin embargo, debido a los tiempos sólo se pudieron llevar a cabo cinco de ellas realizando el resto durante la semana entrante. En total se entrevistó a cinco mujeres y seis hombres, todos ellos participantes de manera activa durante las jornadas artísticas. Cada una fue transcrita en el programa Word 2015, documento que sirvió para una adecuada codificación.

La codificación cualitativa que fue empleada para el análisis de datos, tanto de las entrevistas como del estudio etnográfico, lleva por nombre *libre flujo*, la cual consiste en analizar una unidad o segmento de información (línea/párrafo) del cual se genera una categoría que represente el significado de la misma. De este modo, se prosigue con las siguientes unidades, se estudian, se comparan y se determina si las define otro tipo de categoría o alguna otra que ya haya sido bosquejada (Sampieri, 2010: 449).

Al realizarse dicha codificación, se encontraron 70 indicadores los cuales, se muestran en la siguiente tabla.

Tabla IV.1. Indicadores a partir de los datos recabados

Pueblo	Departamentos/INVI
Comunidad	Promocionar
Orgullo	Bordados
Nosotros / lo nuestro	Pintura
Indígena	Flores / Estrella
Organización	<i>Ar Lele / Muñeca</i>
Acuerdo	Punto de cruz
Gusto	<i>Mohwi / Quechquémitl</i>
Pinceles	Balero
Diferente	Trompo
Solución	<i>Ar bodí / Faja</i>
Expresar	<i>Ar xayu / Blusa</i>
Raíces	<i>Ar ngode/ Falda</i>
Convivir	Rebozo
Vestimenta	Dibujar
Maestro (s)	Lengua
Lucha	Mercancía
Artesanía / Artesano	Violencia
Compañeras / Compañeros	Delegación
Triunfo	Arte
Vender	Descubrir
Participación / No participación	Aprender
Rescate	Mujer / Hombre
Tradición	Santiago
Cultura	Alegría
Mercado artesanal / Tianguis	Discriminar
Historia	Respeto
Identidad	Bonito
Conservar	Fabricar
Costura	Colores
Origen otomí	hñö-hñö
Familia	Técnica
Vía pública / Calle	Patio / Estacionamiento
Polis	Representa
El costumbre	Conocer

Con base a los anteriores indicadores se delinearón dos categorías: lo estético y lo artístico. Se hace hincapié en que este análisis de datos será establecido para las tres muestras murales, pero será la segunda de éstas la que tenga mayor ahínco, así como fragmentos de entrevista, debido a la experiencia presencial que se tuvo durante el proceso creativo de la misma.

4.1 Categoría 1. Lo estético

Descripción	Subcategorías
<p>Comprende elementos de contenido o aquellos sistemas de valores compartidos que configuran a las prácticas de mural comunitario realizadas con el Grupo Otomí Zona Rosa A.C.</p>	<p>Tradiciones Valores Memoria colectiva</p>

La categoría de lo estético retoma aquellos elementos de contenido que reflejan lo identitario de esta comunidad hñö-hñö. De acuerdo a la previa descripción de los tres murales comunitarios realizados con el grupo otomí, se puede clasificar como parte de lo estético a: las tradiciones, los valores humanos y la memoria colectiva. Para ello será pertinente desarrollar cada uno de estos aspectos.

4.1.1 Tradiciones

Madrazo (2005: 116-123), apoyándose en Gómez de Silva (1988), el concepto de tradición proviene del latín *traditionem* que se traduce como el efecto de transmitir o entregar. De esta manera, las tradiciones son un conjunto de normas, creencias y prácticas que han sido trasmitidas de generación en generación, las cuales contribuyen a la construcción del universo cultural de las sociedades, en donde tienen un papel relevante la identidad y la memoria. Las tradiciones obtienen un carácter colectivo y continuo, al ser aceptadas y reproducidas por los actores

sociales, lo que implica el ejercicio del pasado en el presente, sin omitir su lenta resignificación a través del tiempo.

Debido al gran alcance que contiene el conocimiento y el ejercicio de las tradiciones, éstas han sido catalogadas por la UNESCO como “patrimonio cultural inmaterial” de las sociedades. Ahora bien, en las prácticas de mural comunitario aquí descritas se puede observar la proyección de las tradiciones de dos tipos: unas de corte técnicas y estéticas, y otras de corte festivas y religiosas; las primeras se pueden relacionar principalmente con la elaboración de artesanías y las segundas, evidentemente, con sus prácticas religiosas. De esta manera, es posible hacer mención de cada una de ellas.

a) Artesanías

Para Acha (1988: 30-39; 2009: 23-35), las artesanías, las artes y los diseños conforman los sistemas estéticos; aunque como ya lo expuse deberían verse como sistemas artísticos. Para el autor, cada uno de ellos ejerce funciones estéticas, puesto que impactan en la sensibilidad del ser y a su vez obtienen valor estético a partir de la fuerza que logren en la ecoestética (entendida ésta como la cultura estética que modela las sensibilidades tanto personales como colectivas).

Siguiendo con el autor, las artesanías al ser producidas por “las minorías” obtienen poca fuerza en la ecoestética nacional, pero tienen mayor eficacia dentro de la comunidad donde se gestan, ya que representan usos y costumbres que han sido transmitidos por generaciones en dichos grupos, como lo son los indígenas.

Esa eficacia que hace de la obra un bien simbólico dependerá, como señala Bourdieu (2015: 72), del poder de desciframiento, es decir, del capital cultural que permita acceder al significado de la obra. Ante ello se podría señalar que la debilidad de las artesanías, que señala Acha (1988: 37), más allá de las cuestiones políticas que las deslegitiman se debe a que sólo ciertos grupos poseen los saberes que han confeccionado dichos objetos.

Por otro lado, Novelo (1997) advierte que las artesanías son bienes u objetos de consumo elaborados manualmente por artesanos para un fin doméstico o ritual, es decir, utilitarios para el grupo social. Es así como son configuradas mediante valores históricos, culturales, identitarios y estéticos, que en su conjunto representan la cosmovisión de los grupos indígenas. Sin embargo, estos bienes no escapan de la mercantilización en el contexto actual.

Con base en lo anterior, es posible señalar que en las artesanías se enlistan los juguetes tradicionales, los textiles, la indumentaria, así como aquellos bienes artesanales que reflejen el universo identitario de lo indígena. Cada una de las tres prácticas de mural comunitario cuentan con la representación de las artesanías que produce la comunidad hñö-hñö:

- Vestimenta tradicional y adornos (*ar xayu*-blusa, *ar ngode*-falda, rebozo, *mohwi*-quechquémitl, *ar bodí*-faja, bolsa de palma, collar, sombrero de palma con listones de colores, bastón con cascabeles y listones)
- Telares y bordados (motivos geométricos como: flores/estrellas simulando punto de cruz; telar de cintura; zigzag)
- Juguetes (*Ar Lele*-muñeca, trompo, balero)

Respecto a la indumentaria indígena, se puede señalar que es un símbolo étnico que refleja significados sociales, símbolos y valores culturales compartidos del grupo, es decir, es producida a partir de la cosmovisión de los actores sociales, encerrándose con ello historia y tradición entrelazadas. De esta manera, funge como seña identitaria para reconocer su pertenencia territorial ante el otro. De las técnicas textiles más utilizadas está el telar de cintura así como el bordado, en los cuales se encuentran constantes patrones geométricos que, más allá de decorar las prendas, logran simbolizar aquellos valores culturales. (Bayona, 2016: 12-21)

En la indumentaria indígena mexicana se encuentra reflejada la descripción del mundo, debido a una relación muy estrecha con la naturaleza. La

representación y el culto a su entorno se manifiesta a través del uso de motivos en las prendas, los cuales pueden ser: geométricos, antropomorfos, zoomorfos, vegetales, cosmológicos, entre otros. Una de las figuras más utilizadas por el grupo otomí es el rombo. (Hernández, 2012: 157; Barquera, 2016: 29-38)

Para dar cuenta de ello, retomo la siguiente información de personajes clave del presente estudio al ser cuestionados por el significado de las estrellas/flores, que simulan punto de cruz, empleadas en los textiles y bordados:

“¿Qué representa? pos la naturaleza del pueblo, da muchos colores, mmm da la primavera se cambia bonito y cuando es el invierno también se cambia bonito llegan maripositas bonitas, se ponen unas, esas maripositas pos agarramos y lo matamos y comíamos, llegaba bastante y así es el reflejo de eso” (Abel Ventura, Chapultepec 342, noviembre 2016).

“Pues esta es una estrella es para que se alumbre, eso significa de la luna de la madre luna que está arriba, esas alumbran en la noche” (Margarita Juan, Chapultepec 342, noviembre 2016).

Asimismo, las prendas de vestir al ser producidas por las integrantes de las comunidades indígenas desde tiempo atrás, significa que persiste la costumbre de ser enseñadas las técnicas de tejido, de generación en generación, lográndose con ello una tradición textil. Si bien es cierto que su producción, como ya se refirió, es una construcción cultural compartida, debe subrayarse que al mismo tiempo es subjetiva al crearse desde la experiencia de cada individuo (Barquera, 2016: 31).

“Ah pues ese representa este el trabajo de la mujer, de la mujer otomí más que nada, su artesanía que hace uno, sí porque a veces muchos dicen, pus es un simple bordado, pero uno, pero a veces una mujer otomí que para eso es algo muy valioso, allá en el pueblo pues tener bolsas y todo de eso bordado así, este de hecho ese bordado es uno de los como que más reconocidos de todo, porque vayas donde vayas como que la gente en su casa, en sus servilletas tienen ese bordado” (Adriana Nicolás, Chapultepec 342, noviembre 2016).

Como puede observarse, la representación de la indumentaria señala un símbolo de pertenencia en la comunidad en donde se entrelazan tradición y perpetuidad de su cosmovisión entre el ser y la naturaleza.

Lo que respecta a los juguetes, la muñeca *Ar Lele* ha sido reconocida como Patrimonio Cultural de Querétaro desde el 2018, debido a su gran reconocimiento artesanal por parte de las comunidades indígenas; esta pieza es realizada por grupos otomíes y mazahuas, principalmente. Se trata de una muñeca de tela que trae la indumentaria femenina de dichos grupos: blusa bordada o con holanes, y falda; lo más llamativo de ella es su peinado trenzado, el cual es decorado con diferentes listones de colores que atraviesan la cabeza de la *Ar Lele* en forma de diadema.

Finalmente, quisiera reiterar mi posición respecto a las artesanías. Son realizadas de manera manual, en donde la enseñanza de la técnica ha sido transmitida generacionalmente, sin que esto signifique toda anulación creativa, ya que se confeccionan desde la subjetividad del individuo. De esta forma se presentan como manifestaciones artísticas con valores históricos, estéticos, religiosos, cosmogónicos que en su conjunto hacen de ellas piezas con gran carga simbólica que reflejan la tradición de los grupos indígenas.

En algunos casos estas piezas artesanales han estado aunados a la mercantilización, utilizadas como sustento económico. Para concluir esta subcategoría, se muestra la siguiente información que brindaron algunos informantes al cuestionarles sobre la relevancia de la segunda práctica mural:

“Para ofrecer nuestra mercancía, nuestras artesanías que vendemos y son, y también para que cuando entre gente se den cuenta que, pues todavía conservamos nuestra identidad, a pesar de que vivimos en la ciudad tantos años todavía la seguimos conservando y es una tradición que queremos transmitirle a nuestros hijos que vienen en camino” (Alejandra Chaparro, Chapultepec 342, noviembre 2016).

“Para nosotros este mural nos sirve para dar el imagen, los trabajos que hemos hecho, los trabajos que hacemos nosotros, para que la gente se dé cuenta que sí si sabemos hacer algo, bueno de artesanía, pus eso es lo que vendemos y a mí me gustaría ojalá que la gente viera todo eso y ojalá que la gente vengán a comprar” (Amalia Hilario, Chapultepec 342, noviembre 2016).

“Una artesanía que igual representa mucho, para mi representa mucho representa tu pueblo, representa el arte que se puede hacer ¿no? que puedes hacer” (Adriana Nicolás, Chapultepec 342, noviembre 2016).

b) Prácticas religiosas

Portal (2013: 59) señala que las identidades sociales son referentes simbólicos colectivos desde donde se configura la imagen del habitante. Aquellos se encuentran regidos por un sistema ritual, las cuales son las fiestas patronales mismas que permiten la organización social que se delinea desde el parentesco, la historia local, así como de la memoria de los integrantes de la comunidad.

Las fiestas patronales, para Moreno *et al.* (2006: 34-41), son elementos nodales en los grupos indígenas, debido a que son momentos identitarios de la comunidad con su santo patrono. Será la divinidad, conocido como guía fundador, la que suele otorgarle el nombre al pueblo a partir de un pasaje mitológico, como sucede con el pueblo de Santiago Mexquititlán²², Amealco.

Las comunidades indígenas cuentan con una cosmovisión que se manifiesta a partir de su vínculo con la naturaleza y lo sagrado. De esta manera, los otomíes tienen dos dimensiones religiosas: su relación con el catolicismo y su relación con el campo y la naturaleza

Siguiendo con este artículo, la entrada del catolicismo, como se sabe, se da a partir del periodo colonial. Que si bien trató de despojar los cultos indígenas, la alternativa que mejor se ajustó a estas comunidades fue la conciliación de ambas cosmovisiones dando con ello un proceso de sincretismo religioso, un tipo de “catolicismo indígena mesoamericano” (Moreno *et. al*, 2006: 9).

Como se refirió en el segundo capítulo, otra de las prácticas religiosas en los otomíes es *el costumbre* vinculada a las ceremonias que tienen como objetivo preservar la fertilidad de la Madre Tierra y la protección de la comunidad. Estos

²² Se cuenta que Santiago (santo), junto con sus acompañantes, realizó la búsqueda de un lugar en donde establecerse. El primer lugar que encontró fue Oshto, que al no ser considerado idóneo se retomó la marcha. El segundo lugar fue Istapa, el cual tuvo la misma suerte que el anterior. Durante estas dos paradas hubo quienes prefirieron instalarse. Sin embargo, el grupo más fiel al demiurgo le siguió en su búsqueda, llegaron a un lugar llamado Mexquititlán en donde, finalmente, Santiago decidió quedarse y ordenar la construcción de un templo. De esta manera, el pueblo fue bautizado, así como hoy se le conoce (Abramo, 2007: 109-110).

actos demuestran su fuerte vinculación con sus dioses y la tierra, para la salvaguardia de los sujetos. (Oliver, 1997: 19)

En las obras murales se muestran elementos religiosos que dan cuenta de estas prácticas:

- Motivos geométricos y florales utilizados en bordados y textiles, refieren a su vínculo con la naturaleza (en las fajas, las cenefas y las flores/estrellas en punto de cruz)
- Iglesia de Santiago Mexquititlán
- Fiesta patronal (danza del torito, castillo pirotécnico, cirios, músicos)
- Indumentaria de gala para la festividad (sombrero de palma con listones, bastón con cascabeles y listones, así como su vestimenta tradicional)
- Vínculo con el campo y la naturaleza. *El costumbre*. (presencia de mazorcas, campo arado, ganado)

Para finalizar, relacionado a *el costumbre*, se desarrolla en las siguientes líneas uno de los momentos que recoge la carga simbólica que representa un acto religioso para la comunidad, puesto que se manifiesta el vínculo que se tiene con lo sagrado. El día de la inauguración del segundo mural, presencié un acto de bendición a toda la planta baja de la unidad habitacional, a cargo de la señora Margarita, quien es una de las más grandes de edad, una de las principales líderes del grupo y quien fuese la única que hizo alusión a esta práctica religiosa. Cuando pude cuestionarle sobre lo acontecido, me regaló lo siguiente:

“[...] La de mi papá fue fiscal de la iglesia católica y era cantor, cuando como a esta hora cuando terminamos de comer, nos sentábamos porque hacia pura fogata no tenía nada de gas ni luz ni, puro petróleo lo que tenía entonces se sentábamos en donde está la fogata donde hacíamos la comida se sentaba a enseñar a rezar, como no había escuela, ella supo un poquito, pero dice que fue lejos a estado no al pueblo, entonces nos hablaba que cuando íbamos a comer teníamos que bendecir las tortillas que bendecir la comida, cuando terminamos de comer tenemos que bendecir de comer pedir gracias a Dios que porque ya comimos, que ya, y cuando cosechamos tenemos que pedir Dios para cosechar, cuando sembramos tenemos que pedir la madre tierra para que nos vamos abrir su cuerpo a sembrar y cuando *el costumbre* de ahí y cuando

empezamos hacer un trabajo el día 15 de agosto porque ya es a bendecir la cosecha empezar a cortar elotes a poner y a comer, pero tenemos que a llevar unas ramas de flores a ponerlas en las parcelas y ya después pedimos Dios que nos dé permiso para cosechar agarrar la los elotes que dio la madre tierra, entonces aquí también todos esos aquí también lo estamos bendiciendo es agua bendita y el incienso es también bueno para que se, que se haga negocio que no vamos a faltar nada, de pan de cada día para esto y haber que si no hacen falta los clientes, que se vengan y no haiga problema por eso yo bajé [...]” (Margarita Juan, Chapultepec 342, noviembre 2016).

4.1.2 Valores

Portal (2013: 54) señala que el pueblo se diferencia de la urbe por tres principios: vínculo religioso con la naturaleza, sistema festivo religioso y del sistema de parentesco. Será éste último la base de la organización social del grupo, en donde se entretajan valores que inciden en la identificación social del grupo.

Revisando lo anterior, se puede acentuar la aportación de Luis Villoro (1999) al señalar que las comunidades indígenas tienen como fundamento el servicio recíproco aunado a un bien común, es decir, los integrantes del grupo no sólo respetan la libertad del otro sino a la vez contribuyen a su realización a través de dicho servicio bilateral. Asimismo, cada individuo reconociéndose como parte de una totalidad, asume su relación con los otros mediante un respeto mutuo.

Ahora bien, sin afán de ahondar al respecto, es necesario plantear la siguiente cuestión ¿qué se entiende por valores humanos? Son aquellas normas que rigen la conducta humana, aprobadas por cada grupo social. Sin embargo, cada individuo desde su experiencia les da sentido (valor) a las cosas, pero se enfrenta con los valores que ya fueron establecidos con un carácter universal para la sociedad, este encuentro permite la aceptación o el cambio de los mismos; este cambio puede llegar a trascender en la misma concepción universal del valor. (Gervilla, 1998: 400-406)

Revisando las prácticas de mural comunitario descritas los valores que destacan, de acuerdo a la clasificación de este autor, son: los morales y los religiosos.

a) Morales

Siguiendo con el autor, la moral se encuentra estrechamente relacionada con la ética debido a la estimación que se le otorga a la conducta humana, tanto a nivel personal como social; estos valores se encuentran relacionados con el deber y el bien, algunos de los que entran en este rubro son: tolerancia, respeto, justicia, honestidad, solidaridad, lealtad, humildad, libertad, dignidad, entre otros. Los valores encontrados en las prácticas murales son:

- *Respeto* hacia la figura femenina y masculina. La primera de ellas se hace visible en la representación de la mujer en su papel protagónico en el movimiento migratorio del grupo otomí, así como en las prácticas de comercio que ellas practican para el sustento familiar. En cuanto a la figura masculina, se hace notorio en la tercera obra al señalar sus funciones sociales que lleva a cabo, como lo es su labor en el campo.
- *Solidaridad* al implementar la acción social y política de un tianguis cultural para el libre ejercicio del comercio que las mujeres otomíes realizan dentro del grupo, con la finalidad principal de evitarles sanciones que han padecido en vía pública. He aquí un testimonio respecto al resultado de la segunda obra mural:

“Estamos celebrando un resultado más de nuestra lucha, de nuestro entusiasmo de querer sobresalir adelante en cuanto a la actividad del comercio, entonces para nosotros es un logro un resultado más un triunfo más de lo que estamos celebrando hoy, ya que hoy inauguramos el espacio para exponer nuestra artesanía que elabora la mayor parte de nuestras compañeras” (Juan Ventura, Chapultepec 342, noviembre 2016).

- *Justicia y libertad* se busca al autogestionar su espacio comercial como un acto de resistencia por el respeto a sus prácticas informales, las cuales siguen siendo uno de los principales sustentos económicos de estas comunidades indígenas.
- *Dignidad* y orgullo por sus prácticas culturales, que deben ser reconocidas y respetadas por los otros.

“Fue idea de todos porque pus para que lo queremos el espacio nada más lo tenemos ahí, y así fue una idea de todos, porque incluso en la calle ya no nos dejan vender, ya nos corren o nos quitan la mercancía o nos llevan y al llevarnos tenemos que pagar 200 o 300 pesos para que nos dejen salir o nos podemos quedar 24 horas, es de 24 horas. [...] Para no salir la calles y entonces lo que pintamos ahí es para que la gente lo que van entrando nos preguntan porque están ahí, porque la muñeca, pus es lo que estamos haciendo, la bolsa es lo que bordamos y la blusa igual también lo hacemos y son la vestimenta de nosotros” (Lorena Felipe, Chapultepec 342, noviembre 2016).

b) Religiosos

En Marín (1968: 27-42), se menciona que estos valores son aquellos que se plantean a partir de un sentimiento de dependencia/adoración dándole sentido trascendental a la actividad humana.

Como ya se ha señalado, el pensamiento religioso del pueblo otomí, como otros grupos indígenas, sufrió una resignificación a partir del sistema de creencias hegemónico que contrajo la conquista, generando con ello la adaptación de otras divinidades en la cosmovisión indígena.

Esta adecuación propicia una inversión simbólica, la cual consiste en representar un ideal, que la realidad histórica contradice siendo así una estrategia imaginaria que arregla el pasado, es decir, los actores sociales para darle sentido a su presente, replantean su pasado ligando hechos que históricamente no coinciden, pero simbólicamente logran impactar y concordar en cuanto a lo que se pretende. En el caso de la población otomí, a raíz de varios hechos y bajo esta estrategia, logró concebirse como parte de un plan divino católico, sin renunciar al perteneciente desde su cosmovisión. (Abramo, 2007: 31-41)

De esta manera, esta comunidad indígena adoptó otras divinidades como los santos, aunque su culto por los propios y la naturaleza siguió vigente. En las tres prácticas artísticas se permite dilucidar el sentimiento de adoración hacia:

- Santo patrono Santiago

- La Virgen María
- La Iglesia de Santiago Mexquititlán; es rescatable su representación en el primer mural, puesto que al haberse realizado en la ciudad denota el relevante significado de la religiosidad como parte distintiva de la identidad colectiva, aún lejos del pueblo.
- La naturaleza, a través de su labor en el campo y el respeto por la Madre Tierra (*el costumbre*). Así como en los motivos geométricos y florales que caracterizan los bordados y telares.

Como se puede advertir, los valores religiosos moldean la vida cultural del pueblo, qué como infiere Portal (2013: 56), legitima su pertenencia al pueblo a aquellos individuos que los ejercen.

4.1.3 Memoria colectiva

Como se expresó en el primer capítulo, la memoria es una parte sustancial y activa en la configuración de la identidad, tanto individual como colectiva. En las prácticas murales se puede percibir la memoria colectiva de la comunidad hñö-hñö, logrando construirse a partir de los siguientes ejes: la separación de su pueblo y lucha y resistencia en la ciudad. Mismos que serán desarrollados a continuación.

a) Separación de su pueblo

Portal (2003: 45-46) indica que los grupos sociales que se ven marcados por la ruptura de temporalidad a partir de los procesos de urbanización, van a referir una idea de pérdida y de nostalgia que otorga sentido a su presente. Los componentes que relatan ello en las obras murales aquí revisadas son:

- Escena representada en la primera obra artística donde se observan mujeres dejando atrás la Iglesia de Santiago Mexquititlán.
- En dicho mural, el uso de las mazorcas para simbolizar los seis barrios de su pueblo.

- “Nosotros venimos de Santiago Mexquititlán a México para luchar por una vivienda digna y gracias a nuestro esfuerzo comunitario nos sentimos orgullosos de ser otomís” “Nugue jhe da heghe nasantago mezkittlan nargus hin zathoo jamodin gathoo msedije datho khemn gujhee dijhogathee dia ñahñú”, leyenda que contiene el primer mural.
- El reconocimiento de posibilidad de cambio y transformación de las tradiciones y costumbres, en las nuevas generaciones. En la misma obra mural, esta idea puede verse escenificada en el suéter del niño con un motivo geométrico usado de manera distinta a la ordinaria.
- “Indi puede ga he ji da vedi nuyi vi soji mchita ji mchuji”; “No podemos dejar perder lo que nos dejaron nuestros ancestros”, leyenda del tercer mural. Aunque este mural se realizó en su lugar de origen, esta frase además de mostrar el deseo por conservar lo propio, de igual forma representa la pérdida identitaria que se está manifestando por los procesos de urbanización; los cuales logran impactar en el sector rural, pero en distinto grado que en la urbe.

b) Lucha y resistencia en la ciudad

La comunidad hñö-hñö, así como muchas otras, en su paso por la ciudad ha padecido adversidades que intentan denigrar su identidad indígena. Una de las muestras clave, ante su ejercicio político en la urbe, es su nombramiento como asociación civil: *Grupo Otomí Zona Rosa A. C.*

Asimismo, la lucha de este grupo social ha versado en la constante búsqueda por el ejercicio pleno y el respeto por sus prácticas culturales. Estas acciones se pueden ejemplificar en la realización de las dos primeras prácticas de mural comunitario que tuvieron lugar en la ciudad, las cuáles se muestran como un acto para la defensa y dignificación de su identidad colectiva. Los elementos de contenido que datan al respecto son:

- En el primer mural, se puede observar la escenificación del arribo y establecimiento del grupo indígena en la ciudad, se distingue casas de lámina acompañadas al fondo de un gran edificio decorado con motivos utilizados en los bordados. La representación de este último elemento simboliza su entrada a un mundo desconocido, pero afianzándose a sus raíces.
- El ejercicio de la venta artesanal como una de las principales fuentes laborales, se muestra en la segunda obra artística con el fin de dignificar su práctica cultural.

Como ya se señaló, la venta informal en las calles de la ciudad, les ha conllevado a padecer multas, así como abusos de autoridad que se agudizan en mayor grado debido a su condición social como indígenas.

Las siguientes líneas evidencian las dificultades a las que se confrontan estos actores sociales, ante un ritmo de vida que lejos de efectuar la inclusión tiende a la marginación.

“Ahorita estamos celebrando por la, por los puestos por la ocupación que vamos a ocupar este lugar para vender para no salirnos las calles porque en el, la vía pública ya no vender no vender allá, estamos haciendo la lucha tenemos que vender acá a ver si entran la gente a comprar porque ya en la vía pública ya no dejan a vender como yo cuando llegué aquí pus tanto he sufrido mucho, primero que no conocía aquí en este lugar, antes quedaba afuera de la calle ¿por qué? porque no teníamos este dinero para pagar una renta. [...] Yo sufrí mucho de que yo llegué yo empecé a vender dulces hasta después de la mural de los artesanos empecé a vender dulces salto del agua todavía no pasaba no llegaba a zapata ahora el metro da hasta universidad, entonces ya cuando pasó a universidad me fui a vender ahí, pero no nos dejaban a vender ahí regresé otra vez acá a vender aquí a la zona rosa” (Margarita Juan, Chapultepec 342, noviembre 2016).

“- ¿cómo te consideras?

- aquí adentro indígena, pero afuera no sé, es que como que te discriminan allá afuera...” (Ezequiel Esteban, Chapultepec 342, noviembre 2016).

- La representación de sus tradiciones mediante los siguientes elementos: iglesia, patrones geométricos y florales, artesanías e indumentaria. Estos elementos demuestran que persiste y resiste su cosmovisión y sus prácticas culturales, ante los procesos urbanos.

- La defensa por su identidad indígena, ante las adversidades que han encontrado en la ciudad, puede leerse en la frase que engalana a ambas obras: *orgullo otomí*.

Recapitulando, se puede observar que en las prácticas de mural comunitario con esta comunidad, la categoría de lo estético abarca: tradiciones, lo ontológico así como la memoria colectiva; todas ellas representaciones sociales compartidas o esquemas subjetivos que intervienen en la configuración de su proceso creativo.

Lo estético se ha de conjugar con lo artístico para así poderse enarbolar, bajo esta dicotomía, el proceso creativo de toda práctica artística. A continuación, se desarrolla esta segunda categoría.

4.2 Categoría 2. Lo artístico

Descripción	Categoría fragmentada
Comprende elementos de forma o aquellas formas objetivadas que, a través de los aportes técnicos/teóricos, configuran a las prácticas de mural comunitario con el Grupo Otomí Zona Rosa A.C.	Método Técnicas artísticas

La categoría de lo artístico retoma elementos de forma que reflejan lo identitario de esta comunidad hñö-hñö. Son aquellos conocimientos que se transmiten de generación en generación, pero que pueden modificarse debido a los nuevos hallazgos que se presentan en la comunidad; entre estos se encuentran las técnicas, los materiales, la teoría y los procedimientos. Para el análisis, se contemplaron dos elementos nodales que se emplearon en el proceso creativo de las prácticas murales, el método y la técnica.

4.2.1 Método

La práctica artística del mural comunitario desarrolla una metodología horizontal en donde cada uno de los involucrados interviene en el proceso creativo de manera equivalente, con la finalidad de alcanzar un bien común. Esta estructura conlleva a la práctica del respeto, de la escucha, de los acuerdos, pero ¿cómo funciona esto?

En primera instancia se puede mencionar que, estas prácticas al ser realizadas con esta comunidad indígena significa que encuentran su razón de ser en su fundamento, es decir, ¿cómo nace el arte comunitario? Como se señaló, este tipo de arte se caracterizó por ser desarrollado con grupos sociales alejados de centros culturales, concibiéndose desde y para la comunidad y con el fin de contribuir a la construcción de un espacio de bienestar social.

Estas prácticas artísticas al ser ejecutadas con comunidades, como lo fue la otomí, empatan a la perfección no por una metodología previamente estudiada, sino porque el orden social de estos grupos, como bien lo expresa Villoro (1999) tienen como eje rector el quehacer común para el bienestar de sus integrantes a través de sus prácticas comunitarias.

Cabe señalar que, realizar una práctica de mural comunitario con actores sociales no pertenecientes a comunidades indígenas o rurales no quiere decir que no sea realizada satisfactoriamente, sino que su planeación estará versada en el intento de implementar este orden social que hace singular a aquellos grupos.²³

Otro de los elementos relevantes es la función social que el artista ejecuta en dichas prácticas, debido a que se despoja de aquella figura sacralizada que tanto ha moldeado al artista para ahora sumergirse en el quehacer comunal, en donde se aprecia y enaltece el trabajo de cada uno de los participantes.

²³ Desafortunadamente, se han confeccionado sociedades donde impera la individualidad en donde los intereses descuidan el bienestar social. La crisis social que se ha manifestado ante dichas prácticas individualistas, ha conllevado hacia una nueva praxis: la reivindicación de lo comunitario.

Como puede observarse, el método del mural comunitario puede analizarse desde las formas de organización y el papel social del artista, las cuales serán desarrolladas a continuación.

a) Formas de organización

El proceso creativo que se presencié en la segunda obra mural, se desarrolló a partir de una estructura establecida donde existió participación/cooperación y acuerdos gestados entre todos los participantes. Misma que, personifica el orden social que caracteriza a las comunidades indígenas.

- Participación/cooperación. Las funciones que se establecieron se dieron en conjunto con Habitajes A.C., el artista y la comunidad, siendo esta la que muchas veces proponía a algún compañero para la ejecución de cierta tarea.

El grupo otomí durante la realización de la obra se fue involucrando gradualmente. Al principio se manifestó una participación moderada no mayor a quince gentes, entre adultos y jóvenes, quienes colaboraron en el diseño de la pieza mural en conjunto con el artista invitado. Posteriormente, la participación se fue acrecentando durante los días destinados a la impresión de color a los muros.

Cabe destacar, que también hubo integrantes de la comunidad que no participaron durante el proceso creativo, de las 30 familias que viven en el predio aproximadamente la mitad no colaboró. Esto se debió, según las entrevistas, a que los titulares de aquellas familias cuentan con un trabajo fijo y, por ende, no ejercen el comercio artesanal, por lo que su necesidad no es el establecimiento del tianguis cultural.

En cuanto a la participación latente, se encuentran aunados los acuerdos que se gestaron durante las jornadas artísticas.

- Acuerdos. El proceso creativo se vio configurado de diferentes acuerdos que permitieron la sana participación entre todos los involucrados. Durante la realización, se presentaron diversas dudas respecto al procedimiento de ciertas actividades; una de ellas fue la aplicación de color, momentos que fueron resueltos con asambleas improvisadas para una decisión en conjunto, entre todos los participantes. Los siguientes fragmentos de entrevista respaldan lo anterior, al cuestionar si existió algún obstáculo durante la ejecución del mural.

“No, porque incluso estaba diciendo el señor Juan que no tiene que tener problemas, o a lo mejor si tu vecina, tu vecino no se hablan o no sé qué, pero no deberían tener problemas porque el lugar es entre todos no es de uno ni otro o si es este, aquí abajo pues no hay dueño aquí es de todos, solamente los cuartos que tengan uno a lo mejor ahí sí, pero los de acá abajo del patio no es de nadie, es de todos y entonces no hubo problema ni nada” (Lorena Felipe, Chapultepec 342, noviembre 2016).

“No, porque cada cosa que hacíamos preguntamos primero como va, como íbamos los colores, como iban hacer los colores y así al final ya nos poníamos de acuerdo todo, porque si una, si había compañeros que sí “no pues este no me gusta, este color no me gusta”, pero ya después ya entre mujeres nosotras hablamos como íbamos a quedar los colores, iba a notar más, colores fuertes para que se vieran y no no ningún problema todo estuvimos de acuerdo todos los colores” (Amalia Hilarío, Chapultepec 342, noviembre 2016).

“Este, habían dificultades, pero todos llegamos a una solución, una solución grupal que todos nos conviniera y nos gustara” (Sergio Pérez, Chapultepec 342, noviembre 2016).

La razón de ser de este modo de accionar se debe a la organización social de la comunidad hñö-hñö donde tienen cabida los actos de reciprocidad, como bien lo expuso Villoro (1999). Asimismo, esto se personifica en el proceder de su asociación civil *Grupo Otomí Zona Rosa*, donde sus representantes llevan constantes asambleas con el fin de informar y deliberar sobre un asunto en particular; no significa que en ellos recaigan las decisiones, sino que se rigen a partir de lo consensuado. En el siguiente fragmento de entrevista se advierte sobre dicha forma de administración, al cuestionar sobre la existencia de una debida invitación a todas las familias que viven en la unidad para la realización de la obra mural, ya que algunas de ellas no participaron.

“Sí, incluso siempre aunque no hayan participado, pero incluso si le están este avisando otra vez tienen sus oportunidades de que aunque a lo mejor no tuvieron tiempo de participar como muchos trabajan [...] Pero ahorita sí en la mañana igual otra vez el señor Juan dijo participaron o no participaron, pero vivimos aquí las 30 familias y tenemos que, que tener ese lugar al menos que ya, definitivamente, dice no pues no no tengo tiempo no voy a estar a lo mejor con el tiempo ya veré a ver si sí voy agarrar o no, pero por ahorita no, muchos dicen así” (Lorena Felipe, Chapultepec 342, noviembre 2016).

Como se observa no se trata de homologar opiniones, sino de dialogar entre la heterogeneidad a través de la participación y el establecimiento de acuerdos, que permitan conjugar los intereses de la comunidad para lograr una debida ejecución de la práctica artística, trayendo consigo un beneficio para sus integrantes.

b) Función del artista

Rompiendo con la individualidad, el artista que concuerda en las prácticas comunitarias es aquél que no pretende imponer sus saberes, sino compartirlos; no cree en ser el único que comparte al otro, sino que del otro también aprende; no dicta actividades a seguir, sino es facilitador para el desarrollo de éstas; no determina el diseño de la obra, sino ofrece las herramientas necesarias para que los involucrados proyecten el propio. El artista comunitario habrá de construirse bajo una metodología horizontal.

Cada una de las prácticas murales realizadas con esta comunidad hñö-hñö se realizaron con la guía de un artista. Tanto en la primera como en la tercera se tuvo la participación de Michelle Angela Ortiz, artista de Philadelphia; de las cuales sólo pude admirar el producto mural. Lo que respecta a la segunda práctica, se tuvo la colaboración de Fabián Débora, artista de Texas; de la cual presencié todo el proceso creativo.

Ambos artistas tienen trabajos comunitarios parecidos, Michelle Angela trabaja con comunidades e individuos marginados, siendo las familias inmigrantes uno de los temas más álgidos en su trabajo artístico. Por su parte, Débora

igualmente trabaja con actores marginados, como lo son los reclusos a quienes les ha mostrado el arte como un signo de resistencia.

Decir que Angela es hija de padres inmigrantes, por lo que conoce la vulnerabilidad social a la que se enfrentan dichos actores y decir que Débora tuvo una juventud moldeada a partir de los riesgos en las calles de los Ángeles; puede ayudar a comprender la razón de su arte a través de la construcción de espacios de respeto y diálogo que buscan reducir las problemáticas sociales. Por lo que permite entender la empatía que lograron desarrollar durante el trabajo comunitario con este grupo hñö-hñö.

El adecuado desenvolvimiento del artista con esta comunidad puede leerse en los siguientes fragmentos, cuando se cuestionó a los participantes del segundo mural, sobre el papel que logró Débora durante las jornadas artísticas.

“¿Cómo lo sentí? lo sentí parte de la comunidad, no parte de ser un artista sino parte de la comunidad porque dejo que nos expresáramos de nuestra forma” (Sergio Pérez, Chapultepec 342, noviembre 2016).

“Muy profesional sinceramente, muy profesional su trabajo con mucha calidad con toda la extensión de la palabra. Algo muy importante que nos gustó es que siempre estuvo bajo las ordenes de la comunidad, en ningún momento tomó la decisión él del trabajo de las cosas” (Juan Ventura, Chapultepec 342, noviembre 2016).

“Pues bien, ahora sí que, sí todo bien, también hubo diferencias de que si nos enseñó dos tres cosas, lo sentí bien, ahora sí que él también no se avasó de que como le sabía, pus no dijo de yo lo sé a ver déjenme hacerlo, no pues al contrario nos enseñaba más, de que háganle así o, lo sentí bien, la convivencia sí estuvo bien” (César Domingo, Chapultepec 342, noviembre 2016).

Como puede observarse, la función del artista no radica en la exigencia o implementación de sus saberes, sino que es trazada a partir de los intereses de los involucrados, es decir, de la comunidad. Esto quiere decir que el artista realiza un acompañamiento artístico en las prácticas de mural comunitario, en donde ofrece herramientas plásticas y visuales que se conjugan y complementan con los conocimientos de cada uno de los participantes.

4.2.2 Técnicas artísticas

Al contemplar que los tres productos murales tienen un sello diferente debido al soporte, material, así como al artista en turno, se puede señalar que algunas de las técnicas artísticas empleadas difieren unas de las otras. De esta manera, es preciso mencionar que la técnica comprenderá los materiales, así como la estructura formal que confeccionan a cada uno de ellos.

a) Materiales

Se refiere a las herramientas que se necesitaron para la creación de cada uno de los muros:

- Sellador. Los espacios destinados para las obras murales al estar ubicados en el exterior requirieron el uso de este material. Su aplicación constó de dos fases: la primera de ellas fue para la preparación de la pared, donde se mezcló pintura blanca, sellador y agua. La segunda fase fue al término del mural, que, con la finalidad de darle mayor durabilidad y calidad a las obras, se aplicaron dos capas de sellador con la cantidad de agua correspondiente.
- Proyector. El uso del proyector sirve para reflejar la imagen sobre las paredes a pintar y así delinear, a cargo de la comunidad, cada uno de los elementos de la pieza mural. Es una herramienta inclusiva, pues permite la participación de todos los involucrados desde los primeros trazos del diseño. Se empleó en las tres prácticas artísticas.
- Pintura vinílica para exterior. Uno de los materiales fundamentales.
- Stencil/aerosol. Esta técnica fue utilizada en las tres obras, ayudó aproximadamente en un 15% de cada uno de los diseños murales. Se aplicaron con el uso de aerosol 360. Estas herramientas agilizan la realización del diseño, ya sea en su totalidad o una parte del mismo, y propicia el trabajo en equipo.
- Parachute Cloth. Consiste en el uso del pellón como soporte, se usa en primera instancia sobre nivel de suelo para después ser montado con

ayuda de un adhesivo especial, sobre grandes alturas. La ventaja de esta técnica es que permite la colaboración de los participantes, evitando las restricciones que pudiese ocasionar el uso de andamio. Es una herramienta utilizada por Michelle Angela, empleada únicamente en la realización de la primera pieza mural debido a su gran altura.

De las herramientas mencionadas, se hace notable el uso del: proyector, stencil y parachute cloth. Estos elementos son de carácter inclusivo, ya que permiten su idónea aplicación en actividades artísticas que persiguen el trabajo colaborativo, como lo hace el mural comunitario.

Cabe señalar, que estos materiales no son identitarios de la comunidad hñö-hñö, sencillamente, porque ésta no se dedica a la pintura. Sin embargo, fue pertinente su mención para comprender la eficacia de su uso al operar desde la esencia de lo comunitario.

b) Estructura formal de la obra

Toda creación artística está conformada por elementos del arte, por medio de los cuales logra su manifestación. Entre aquellos que la constituyen están: color, textura, matiz, línea, contraste, luz, volumen y espacio. Pudiesen ser revisados cada uno de ellos dentro de las prácticas murales aquí mencionadas, sin embargo, como se señaló en la definición de la presente categoría de lo artístico, sólo atañe aquellos aportes teóricos y formales que reflejan lo identitario de los participantes de esta comunidad indígena.

Como bien se sabe, estos actores sociales no se dedican al arte pictórico, por lo que no puede ser posible analizar todos los elementos de la estructura formal de los murales. Al no estar dictaminada en su totalidad por la comunidad, sino por la guía de los artistas invitados, y aún construida desde un carácter comunitario, no logra ser referente identitario del grupo otomí. No obstante, existen dos elementos esenciales que sí logran dicho reconocimiento: el color y la línea.

- Color. Esta comunidad hñö-hñö al desarrollarse en el mundo textil y el artesanal, significa que tiene un dominio en el uso del color.

En el mundo prehispánico, la aplicación de este elemento simbolizaba la cosmovisión de los pueblos indígenas, gestada en el vínculo con sus deidades y la naturaleza. El colorido encontrado en el paisaje natural contribuyó al poder simbólico atribuido a los elementos culturales. Por ejemplo el verde era símbolo del agua, relacionado a la fertilidad; de ahí que las piedras de color verde, como la jadeíta (chalchihuitl), fuese valorada como símbolo de riqueza tanto en vida como en los rituales funerarios. El color azul, para los antepasados, era semejante al verde, siendo una gama de éste; para referir a éstos, en otomí por lo regular se emplea la misma palabra *k'ângi*. Otros colores referidos son el rojo, negro y blanco. Estos colores eran relacionados con sus deidades, a partir del significado derivado de la naturaleza. (Soustelle, 1993: 211, 512-517; Ferrer, 2000: 214-227; Stresser-Péan, 2012: 167-181)

Posteriormente, la reproducción del color fue vital para su función en diversos simbolismos, como en la pintura corporal, la indumentaria, artesanías rituales y mitos, así como en sus manuscritos. La producción de colorantes fueron de origen vegetal y otros mineral; actualmente, aún persiste esta práctica cultural. Ferrer (2000: 222), retoma la aportación de Francisco Clavijero, quien señaló que de los colores más utilizados y fabricados en el México Antiguo, eran: el azul, del cocido de añil; colorado/rojo de la grana o cochinilla; anaranjado, de los polvos de achiote, y negro, de la madera quemada del palo de Campeche.

El uso del color, como toda práctica cultural, se fue transmitiendo de generación en generación, convirtiéndose en una parte esencial de cada cultura. Sin duda, México refleja vitalidad, esplendor y alegría a través del colorido latente en sus expresiones culturales y artísticas. Se emplean la gama cálida y la gama fría, teniendo más tendencia hacia la primera.

El texto *Rosa mexicano: the social optics of a colour neologism* (Prasad, 2017: 12-27), se expone un estudio comparativo del 'rosa mexicano' a través de los espacios de color (HSB, RGB y Lab)²⁴ en prendas, utensilios, su empleo por artistas, así como su percepción por los informantes. Los resultados arrojaron que esta expresión, incluye diversas tonalidades de rosas teniendo una orientación cálida: alta cromaticidad roja; por lo que, no puede ser pensada de forma homogénea. La tendencia por el 'rosa mexicano' radica en un color histórico indígena utilizado en su indumentaria étnica y artesanías que, aunque la frase no tiene registro precolonial, hoy día ha sido utilizado como neologismo funcional para el discurso contemporáneo, como en el arte y la moda. De modo que, esta selección de color se ha vuelto emblemática en México.

Ahora bien, en la teoría del color, la división de la gama cálida y fría se debe a las sensaciones que logran transmitir. La primera de ellas se relaciona a lo estimulante y enérgico; la segunda evoca tranquilidad, seriedad y retroceso. El amarillo, vinculado a la luz solar, otorga iluminación/felicidad; el rojo, vinculado al fuego y sangre, otorga energía/pasión; el verde, vinculado a la naturaleza, otorga armonía/frescura; el azul, vinculado a lo eterno, otorga tranquilidad/benevolencia; el blanco, vinculado a la pureza, otorga luz y, finalmente, el negro, vinculado a la noche, otorga oscuridad/sobriedad. Los matices claros de cada gama, como el rosa y turquesa, representan dulzura; mientras que los oscuros, como el vino y el violeta, agudizan la fuerza de su gama correspondiente. (Martín, 2014: 36-43)

Expuesto lo anterior, se puede continuar con el análisis de las tres prácticas murales que atañen a este estudio. Debo indicar que la definición de la paleta de color estuvo, en mayor grado, a cargo del grupo otomi, quien bajo consenso determinaba las tonalidades a utilizar y permitía, ocasionalmente, la opinión del artista en turno.

²⁴ Son sistemas reproductivos del color. HSB (Hue, Saturation, Brightness - Tonalidad, Saturación y Brillo); RGB (Red, Green, Blue – Rojo, Verde y Azul); Lab (Lightness and a and b are the colour-opponent dimensions – Luminosidad y a y b son las dimensiones oponentes del color) (Prasad, 2017: 22).

Cabe mencionar que, durante el proceso creativo de la segunda obra mural el asunto del color generó, en al menos dos ocasiones, asambleas improvisadas para la redefinición de ciertas tonalidades. Un hecho relevante es que al escoger un color para la parte superior del bloque A, teniendo ya pintada la parte inferior, se proporcionaron ideas de todos los involucrados incluidos el artista y los integrantes de Habitajes A.C. El coordinador de esta asociación civil señalaba colores distintos a los que externaban las y los compañeros otomíes, argumentando una mejor armonía y combinación. Si bien la decisión final la tuvo la comunidad, dicho pasaje ayuda a ejemplificar lo distinto que se concibe la utilización del color de acuerdo a la influencia que cada grupo social puede llegar a tener.

Como se señaló en la descripción de los murales, la selección de color luce diversa entre cada obra artística. Sin pretender reiterar los datos ahí expresados, se prosigue de manera concreta en determinar el color característico de cada obra:

La primera práctica de mural comunitario, a cargo de Michelle Angela, presenta mayores tonalidades frías que cálidas, los colores que destacan son el azul y el violeta. La transición de los colores, acompaña dicha estructura, recorre desde los tonos fríos a los cálidos, es decir, en la parte inferior existe un predominio de gama fría, contraria a la parte superior donde el predominio se encuentra en la gama cálida. Según mi percepción, el uso de los colores determina la escena, la primera gama se encuentra en la personificación del pasado, mientras que la segunda al presente.

En la segunda, a cargo de Fabián Débora, de igual forma se hace uso de ambas gamas, pero existe mayor inclinación hacia la cálida; lo que respecta a la gama fría destaca el color azul turquesa, que abarca casi en su totalidad la parte superior del bloque A. Sin embargo, el turquesa aun siendo un tono frío, debido a su tono semiclaro, permite la trascendencia de los tonos cálidos: rojo y amarillo.

Como se recordará, los elementos artesanales que se representaron en el bloque A de la obra fueron colocados en la parte superior sobre el color turquesa, lo que permite su clara apreciación sin llegar a la saturación. Referente al bloque B, los colores en los elementos representados son diversos encontrando un equilibrio con un tono beige, perteneciente a la base del muro.

En la tercera práctica mural a cargo de Michelle Angela, leyéndose de los extremos al centro, revela tonalidades cálidas, neutras y frías, que oscilan entre el azul, violeta, café, verde, naranja y ocre. La gama de colores se reúne en su totalidad en el elemento central (la niña), generando que el peso recaiga principalmente en esta área de la obra debido a la riqueza en su paleta de color.

- Línea. El uso de este elemento del arte es fundamental, pues permite tanto la creación de imágenes planas como en volumen, dependiendo la dimensión que las construya.

En este caso la línea, propiamente identitaria del grupo indígena, se encuentra en segunda dimensión y sólo se contempla en los elementos textiles, presentes en las tres obras murales descritas. Se manifiesta en los siguientes patrones:

Rombo. Figura que se puede encontrar en las cenefas que ornamentan las tres piezas murales, predomina en la primera y segunda de éstas.

Flores y estrellas, simulando punto de cruz. Se hacen presentes en las tres obras. Predominan en el primer mural en el área de la cenefa que logra enmarcar el mural. De igual forma, en la segunda obra, estos elementos sobresalen en el bloque B en donde se representaron cuatro de ellas en tamaño considerable. En el último mural, se hacen visibles dos en la parte central, sobre las franjas del zigzag.

Fajas. El segundo mural al ser motivo de un tianguis cultural para la venta artesanal que llevan a cabo las compañeras otomíes, contó con la representación de piezas femeninas, entre las cuales figuran las fajas. Estos elementos fueron pintados en los costados del bloque A.

Vertido lo anterior, se puede apuntar que tanto el color presente en los murales como la línea (específica, en ciertos elementos de las obras), se trataron de representar tal como este grupo indígena los utiliza; pues la armonía de estos colores, así como el uso de los motivos geométricos se encuentran latentes en sus artesanías. Por ello, estos elementos del arte pueden ser clasificados como identitarios del grupo.

Recapitulando, la categoría de lo artístico encierra aquellos elementos de forma que son identitarios de la comunidad hñö-hñö, expresados en las prácticas de muralismo comunitario. Será a través del método y la técnica donde se rescaten dichos elementos y, asimismo, permiten descubrir lo trascendente de estas prácticas comunitarias para la teoría del arte, propia de las experiencias artísticas de Latinoamérica.

De esta manera, será en las formas de organización, la función del artista, el tipo de materiales utilizados, así como en algunos elementos de la estructura formal de la obra, en donde se logre reparar la reivindicación de lo comunitario a través de lo artístico. Fundamento que hoy día se vuelve imprescindible ante la crisis social que ha sido abatida por el individualismo.

Como se ha reiterado, el proceso creativo de toda obra está construido de aspectos estéticos y artísticos, subjetivos y objetivos, que hacen de la obra un elemento identitario de quien la produce. Las prácticas murales comunitarias descritas en el presente estudio, al no ser la excepción, muestran rasgos de identificación del grupo en cuestión, tal como se desarrolla a continuación.

4.3 *Identidad. Entre lo estético y lo artístico en las prácticas de muralismo comunitario.*

Los murales comunitarios realizados entre el Grupo Zona Rosa A.C. y Habitajes A.C. sugieren abarcar una función identitaria para los participantes otomíes debido a los elementos que enarbolan el proceso creativo de cada obra.

Como se señaló en el capítulo primero, la identidad se construye bajo dos dimensiones: desde el autorreconocimiento y el heterorreconocimiento; en donde la primera le permite al actor social confirmar su naturaleza mediante la continuidad y la permanencia; mientras que la segunda, le exige distinguirse entre los otros y lograr que estos lo reconozcan.

Decir que las prácticas murales aquí descritas sean muestras identitarias es porque se edifican desde ambas dimensiones ¿cómo lo hacen? Al ser experiencias artísticas, inevitablemente, se manifiestan mediante la producción de componentes estéticos y artísticos. De acuerdo al análisis de las entrevistas realizadas, así como de las prácticas murales descritas, se puede condensar la información de la siguiente manera.

En la categoría de lo estético se contemplaron indicadores que surgieron durante el proceso creativo, como se muestran en las conversaciones, entre ellos están: identidad, artesanía, tradición, conservar, origen otomí, orgullo, naturaleza, transmitir, bordado. Además del contenido pictórico representado en los murales, es posible señalar que estas prácticas artísticas incentivan la proyección identitaria de los participantes y lo hacen a partir de un deseo: su conservación y el respeto de la misma. Se puede añadir que es mediante dos vertientes: por un lado, representa el orgullo que ellos tienen en cuanto su origen y por otro lado, la búsqueda por el respeto de su identidad a partir del otro.

Ahora bien, referente a la categoría de lo artístico de acuerdo al estudio del proceso creativo, se pueden enumerar elementos de forma que marcaron su

desarrollo como son: acuerdos, participación, acción comunitaria, uso de color y de la línea. En su conjunto estos elementos reflejan lo identitario del grupo otomí. Aunado a ello, se conjuga a su vez el proceder del artista, desde una labor colaborativa y horizontal, así como del apoyo de materiales inclusivos que permitió el ejercicio activo de todos los participantes, elementos que se amoldan al sentido comunitario que identifica a esta comunidad indígena.

Por ello, en relación al proceso creativo de estos murales comunitarios, lo estético abarca aquellas representaciones subjetivas que se reflejan en el contenido; lo artístico, integra los elementos formales que se construyen desde aportes técnicos, teóricos y procedimientos. Por un lado, se encuentran las tradiciones, los valores, la memoria colectiva y, por el otro, el método y la técnica.

De esta manera, se puede mencionar que los elementos estéticos y artísticos que se conjugaron en las experiencias de mural comunitario, lograron constituir la función identitaria del Grupo Otomí Zona Rosa A.C., al presentarse en dos momentos claves: durante su proceso creativo y en el producto final.

Lo que respecta al primer caso, esta comunidad hñö-hñö logró autorreconocerse mediante los elementos de contenido que ella misma decidió para las obras murales, exponer parte de su estilo de vida le permitió reafirmar su naturaleza: aquello a donde pertenecen, lo que los caracteriza y lo que perdura, aún durante su estancia en la ciudad. Asimismo, el método para el desarrollo de las obras reivindica su accionar comunitario que ejerce en la vida diaria este grupo social.

De igual manera, durante el proceso, se reflejó una búsqueda de heterorreconocimiento al planearse en lugares estratégicos, específicamente el segundo y tercer mural, que permitan la contemplación de las obras por parte del público (el otro). Es evidente que toda creación expuesta a los demás, busca ser admirada y reconocida por los otros.

En cuanto al producto final, refleja para ellos “nuestra cultura, nuestra identidad, el orgullo que tenemos”, esto significa que existe una afirmación de lo propio ante lo ya realizado. Por otro lado, la ubicación, así como las figuras representadas en las obras le permiten al espectador reconocer y distinguir la idiosincrasia perteneciente a otros grupos sociales distintos a él. Sería equívoco precisar que se genera un sentimiento de respeto hacia lo representado por parte del espectador debido a que esto depende de distintos factores que construyen al actor social en turno.

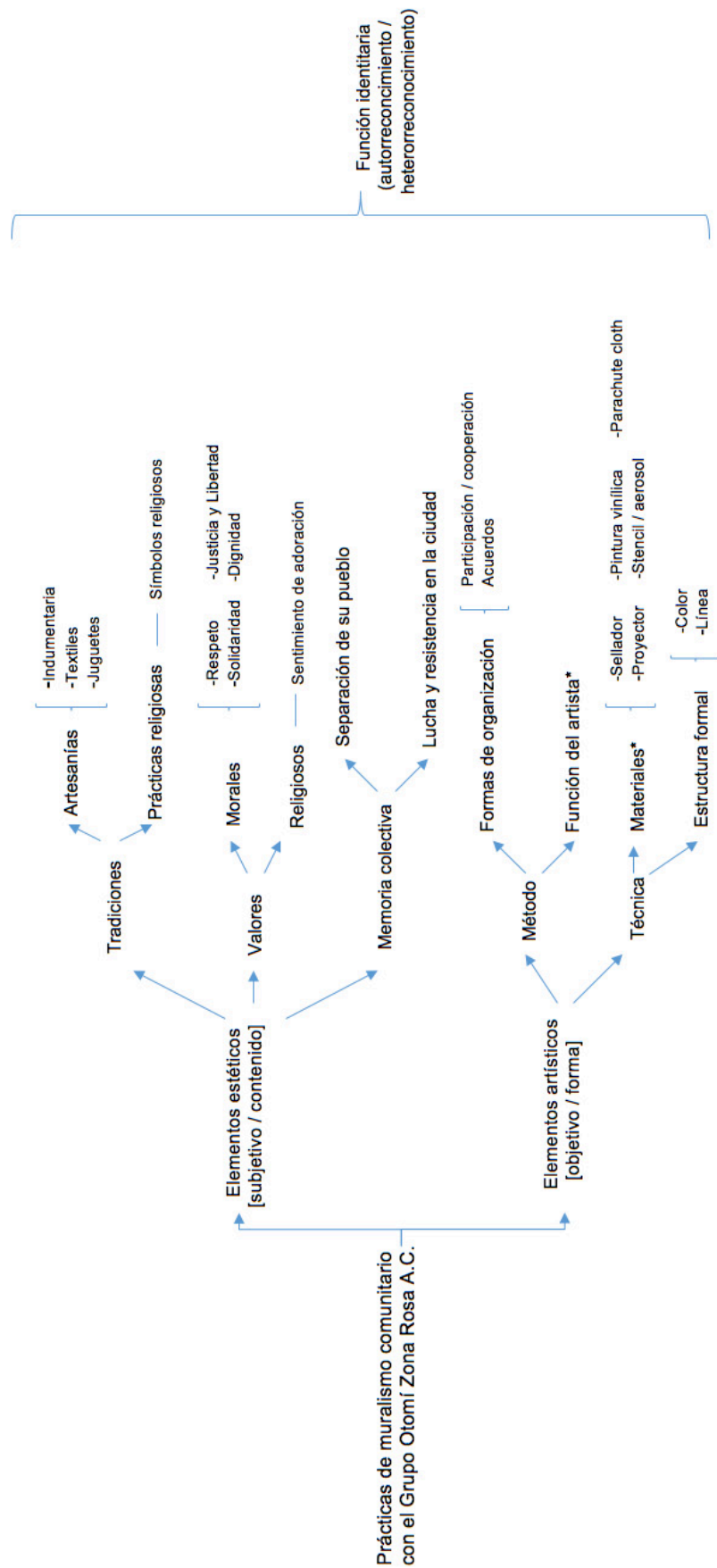
Cabe señalar que, dichas experiencias artísticas por ser realizadas con una comunidad se deben establecer como identificaciones colectivas, no individuales, ya que en ellas se ven reflejados los símbolos y la praxis que comparten sus integrantes, factores que se evidenciaron durante los procesos creativos.

Por lo tanto, se puede apuntar que la representación de identidad latente en cada una de las prácticas murales que realizaron los participantes otomíes, apunta hacia su fortalecimiento como actores sociales distinguidos por sus tradiciones y costumbres que han logrado transmitir de generación en generación.

Finalmente, se debe señalar que las prácticas artísticas de muralismo comunitario con este grupo indígena fungieron como vehículo para el registro parcial de su patrimonio cultural. Los elementos estéticos y artísticos que configuraron aquellas tres experiencias murales denotan conservación y defensa por parte de las y los participantes indígenas, dentro y fuera de su lugar de origen. Es así como el mural comunitario, en el contexto establecido, puede concebirse como un arte que contribuye a la construcción de un espacio identitario que escenifica orgullo y lucha ante una sociedad que demanda valoración por la otredad.

La información descrita en este apartado se concentra en el siguiente esquema.

Figura IV.1 Prácticas de Muralismo Comunitario



*Estos indicadores no son propios de la comunidad hñó-hñó, mas sí aspiran a un carácter comunitario que permiten ser funcionales para dichas prácticas artísticas. Elaboración propia.

Conclusiones

En este último apartado se pretende realizar una valoración de la investigación a partir de los siguientes puntos: alcances, hallazgos, limitaciones, críticas y líneas futuras.

En primera instancia, se ha de señalar que el objetivo del presente estudio orientado a analizar la función simbólica identitaria en las prácticas de mural comunitario, mediante los elementos estéticos y artísticos, sí logró efectuarse. Para ello, fue posible vislumbrar el proceso creativo que configuraron a las prácticas murales, el cual a través del análisis se manifestó hacia el fortalecimiento de identidad de las compañeras y los compañeros hñö-hñös. Cometido que en la actualidad se mira apremiante ante la lucha por el respeto a los derechos humanos.

De esta manera, se desarrollaron dos categorías, las cuales surgieron de las preguntas de investigación: lo estético y lo artístico, en donde contenido y forma permitieron conocer la escenificación del patrimonio cultural de este grupo otomí; aquella identidad que se desea proteger y transmitir, por lo menos entre los suyos.

Un hecho relevante, fue el equiparar las formas interiorizadas y objetivadas de la teoría simbólica de la cultura de Giménez con las categorías de lo estético y lo artístico, revisadas con Acha. En donde aquellos elementos subjetivos que ha interiorizado el individuo se hayan permeados de lo estético. Entendiendo que las formas interiorizadas de la cultura son esquemas cognitivos compartidos y establecidos en una colectividad y que contribuyen para su entendimiento de la realidad social, los cuales el individuo interioriza, corrige y/o reconfigura para su posible acción. De igual forma, lo estético al ser un proceso cognitivo que convierte las relaciones sensitivas del hombre con su realidad, natural y cultural, en un sistema de valores compartidos los cuales el individuo

interioriza, corrige y/o reconfigura permitiéndole confeccionar a su vez formas artísticas/objetivadas. Esto conlleva a pensar lo estético como una de las formas interiorizadas de la cultura.

Por otro lado, de los elementos objetivados que ha materializado el individuo forma parte lo que se nombra como artístico. Entendiendo que las formas objetivadas son el reflejo material de aquello que fue previamente interiorizado, corregido y/o reconfigurado y que tiene como función la intervención y acción del individuo en su contexto; sin olvidar que posteriormente estas formas objetivadas ahora serán elementos a interiorizar y así procederá el proceso de la cultura. De igual forma, lo artístico es lo ya materializado de manera formal a partir del contenido estético del productor de arte, objeto que a su vez podrá ser interiorizado por un nuevo individuo.

La relevancia de la teoría simbólica de la cultura es que me permitió hacer uso de categorías enfocadas al arte, permitiendo con ello entender mejor el muralismo comunitario como una práctica cultural y artística que logró ser una herramienta artística para que el grupo otomí representara elementos identitarios.

De esta manera, referente a la categoría de lo estético se encontró aquellos elementos subjetivos/de contenido que logran ser identitarios del grupo indígena, fue así como los participantes lograron representar: sus tradiciones, sus valores y su memoria colectiva. En cuanto a la categoría de lo artístico se encontró aquellos elementos de forma que logran ser identitarios del grupo, ello se visualizó tanto en el método, donde se encuentran sus formas de organización; y en la técnica, donde se suman dos elementos de la estructura formal: la línea y el color.

Ahora bien, en las prácticas de muralismo se halló que ambas categorías se edificaron desde un carácter comunitario. La manifestación de éste es interesante, ya que la diferencia radica en su naturalidad. Esto quiere decir, que hay elementos identitarios que portan su condición comunitaria de manera

intrínseca y hay otros que no, sin embargo, la producción de estos últimos se moldea bajo su adaptación a este carácter.

Los elementos que propiamente tienen un carácter comunitario, son aquellos que la comunidad, debido a sus lazos de parentesco, ha gestado desde su intención recíproca, como son: sus formas de organización, sus tradiciones, sus valores y su memoria.

Por otro lado, los elementos que tienden a adecuarse hacia una manera comunitaria son: la función renovada del artista (acción comunal) y el uso de materiales incluyentes, como el *parachute cloth*, el stencil y el proyector; donde su ejecución logra construir relaciones colaborativas y solidarias.

De acuerdo a lo anterior, se define que las prácticas de mural comunitario con esta comunidad hñö-hñö generan una función simbólica identitaria a través de los elementos estéticos y elementos artísticos, que han configurado cada uno de sus procesos creativos.

Cabe recalcar, como ya lo mencioné, que estas prácticas artísticas no son exclusivas para grupos indígenas o rurales, debido a que pueden ser aplicadas con cualquier tipo de actores sociales. La dinámica que conlleve estas experiencias dependerá del nivel de sentido comunitario que se ejerza en el grupo, es decir, si los participantes funcionan bajo acciones comunales, como son los grupos indígenas o rurales, por ende el ejercicio del mural comunitario se admite espontáneamente. De manera opuesta, cuando los participantes no tienen arraigado el valor de lo comunitario, el empleo de este tipo de arte exige una previa aceptación en cuanto a su metodología, para así lograr fluidez en su funcionamiento.

Pasando a otro punto, entre las limitaciones que se manifestaron durante la investigación la más trascendente fue el poder de mediación que tenía Habitajes

A.C. durante las prácticas artísticas. Dicho órgano, al ser coordinador de los proyectos murales comunitarios realizados con el Grupo Otomí Zona Rosa A.C., mostraba cierto control hacia los pormenores que surgían durante la creación de las obras, como el considerar la presencia de algún externo a la comunidad. A pesar de que nunca se tuvo la intención de violentar la privacidad del grupo otomí, en diversas ocasiones se cuestionaron mis intereses por el seguimiento de sus proyectos murales. En mi opinión, estas acciones se mostraron incongruentes ante la labor social que emprende Habitajes A.C., misma que tiene como estandarte su labor comunitaria, la defensa de los derechos humanos y el derecho a la ciudad. Sin embargo, dichas eventualidades tuvieron que ser encaminadas de la mejor forma para conseguir mi propósito.

En cuanto al acceso que se tuvo con la comunidad, puedo manifestar que no se mostró complicado. Sin embargo, la empatía lograda con las compañeras hñö-hñös fue más tardía a diferencia de la establecida con los compañeros; pude percibir que ellas mostraron una gradual apertura a partir de las constantes visitas que realicé, así como del apoyo que brindé durante las prácticas artísticas.

He de señalar que aquellas visitas tuvieron lugar durante y después de las jornadas artísticas. Éstas últimas exigieron un mayor acercamiento con las mujeres, puesto que a ellas encontraba, con regularidad, llevando a cabo el tianguis cultural en el patio central de su vivienda; mismo que se implementó a partir de la creación de la segunda obra mural.

Aunque la empatía que obtuve con los actores sociales de la comunidad se estableció en tiempos distintos, agradezco que siempre fui bien recibida durante las visitas que realicé; acto que indudablemente me ha impulsado a mantener contacto con este grupo hñö-hñö.

Por otro lado, en cuanto a las críticas que me son necesarias externar ubico tres obligatorias. Las dos primeras están relacionadas al proceso y producto creativo y la última al proyecto del tianguis cultural.

La primera, es algo controversial, ya que se trata de quien implementó atinadamente una técnica artística incluyente, el *parachute cloth*, y que sin embargo encuentro discordante en su manera de concluir el proceso creativo.

A partir de mi papel como receptora en donde sólo contemplé las obras finalizadas de Angela, y no su proceso creativo, expongo lo siguiente con las reservas que esto implica. En mi opinión, el primer y tercer mural, cuentan a simple vista con su sello artístico de manera acentuada. A partir de ello, deduzco que la dinámica de trabajo con la comunidad llega hasta cierto punto para dar paso, finalmente, a la definición estilística a cargo de ella. Quizás, quien no conozca el proceso de cada una de estas prácticas de mural comunitario infiera que estuvo a cargo de una persona debido al estilo que las distingue.

Como bien lo expuso Nardone (2010: 62-63), existe una discrepancia en ciertas acciones artísticas comunitarias en cuanto a la dicotomía entre el proceso/producto. Mientras unas encuentran factible el proceso, otras lo hallan en el producto; a diferencia de aquellas que valoran ambos fundamentos. Referente a los murales realizados entre el grupo otomí y la artista Angela, pareciera ser que la relevancia se encuentra apegada a un cierto elemento de la dicotomía, dependiendo de quién lo mire.

Respecto al proceder del artista Débora, de manera opuesta, se caracterizó por no intervenir de sobremanera; sí corrigió algunos trazos que realizó la comunidad durante el proceso de la obra, mas no recalcó su estilo artístico. Detalle que puede apreciarse al comparar sus obras individuales.

Ante las vertientes que expone Nardone, me encuentro partidaria al equilibrio latente que debiese establecerse entre proceso y producto en donde se pueda distinguir, durante y después del proceso creativo, la existencia de una labor comunitaria, con el fin de otorgar validez al método y al trazo realizado entre cada uno de los involucrados.

Mi segunda opinión, vinculada con la anterior, se traza desde lo siguiente. El muralismo es una expresión artística revolucionaria por ser baluarte desde su discurso. A través de la socialización del arte, como ejercicio, permite ubicarse como una herramienta para la reconstrucción social. Implica inclusión, fortalecimiento de identidad y reivindicación de memoria, factores que habrán de reflejarse en el proceso creativo y en el producto final de la obra.

Quiero centrarme en la obra en sí. El discurso, en todo arte, es la expresión que concibe tanto al contenido como la forma de aquello que se quiere transmitir. En el muralismo, su discurso es historia; en donde la composición juega un papel determinante, puesto que posibilita alcanzar el impacto deseado.

Lo anterior me permite manifestar que el segundo mural, conducido por Débora, lo contemplo débil en el aspecto discursivo. Aunque el proceso creativo, por un lado, se forjó en la inclusión y socialización del arte, desde la práctica del artista; y por el otro lado, mediante la defensa y el reconocimiento por la producción y venta de artesanías, desde la práctica de la comunidad. El producto final se efectuó regularmente.

A pesar de abrazar con orgullo los trazos de cada uno de los participantes, haciendo manifiesta la existencia de una práctica comunitaria, creo que la obra se pudo lograr con una mejor composición para el propósito que se buscaba. Pienso que ésta sí puede ser sugerida por el artista, para cumplir el impacto que todo arte aspira, sin caer en la realización plena de la estructura formal de la obra. Así se ejerce su papel de facilitador.

Michelle Angela, imprimió con mayor fuerza su estilo artístico al grado de caer en evidenciar una obra de autor, pero la composición de las dos obras murales que dirigió, sencillamente, es impactante. Fabián Débora, ponderó la diversidad de los trazos, pero le faltó vitalidad en la composición, errando en lo decorativo. Ambos artistas considero que tuvieron sus plausibles aciertos, aunque no eludieron estos descuidos.

Por ello, insistir que las prácticas de muralismo comunitario deben encontrar el equilibrio entre su proceso y producto, entre el artista y los participantes, para que resulten de ellas experiencias combatientes: por su metodología en el proceso, y por su simbolismo en el producto. Por lo tanto, como lo señaló Umaña (2017: 44), su dimensión estética se define en su dimensión política; será a partir de ambas dimensiones en donde se establezca la trascendencia de la obra.

La última opinión que deseo externar, y no menos importante, es referente al tianguis cultural, que como se recordará es un proyecto que nació desde la comunidad residente para llevar a cabo su comercio artesanal dentro de su conjunto habitacional, con la finalidad de evitar enfrentamientos con vía pública. Es preciso mencionar que la colocación de puestos desde un inicio fue minoritaria, aproximadamente siete familias comenzaron a instalarse con un puesto cada una, de las cuales hubo tres familias que, con mayor injerencia en la organización del grupo, fueron las más constantes desde el comienzo: Celedonio, Hilario y Ventura.

La participación en el tianguis se fue debilitando con el paso del tiempo. La inconsistencia se presentó, en opinión de Abel Ventura, a distintas razones: a que la venta no resultó fructífera como lo imaginaba la comunidad; a un tipo de cliente en común, aquél que trabaja en los alrededores de Chapultepec 342, resultando así una clientela homogénea; aunado a ello, los horarios con mayor tránsito peatonal eran por la mañana y por la tarde, horarios que concuerdan con hora de entrada y salida laboral, lo que generó tiempos muertos durante la venta.

Todo ello conllevó, a que las y los compañeros hñö-hñös salieran, nuevamente, a las calles a ofrecer sus artesanías dejando pausada la implementación del tianguis.

No obstante, este panorama ha cambiado un poco, ya que gracias a un nuevo proyecto las familias dedicadas a la venta artesanal recibieron la estructura de un puesto rodante, para así poder seguir ejerciendo su práctica cultural con mayor facilidad en las inmediaciones de su vivienda. No sin omitir, que el pago por su derecho de piso es elevado al colocarse en zonas de mayor gentrificación de la ciudad como: la colonia Cuauhtémoc y la colonia Juárez.

Respecto a los abusos de autoridad que siguen padeciendo las comunidades residentes durante su venta artesanal en vía pública, es contradictorio ya que en la Constitución de la Ciudad de México en el Art. 59º se señala el reconocimiento de este tipo de actividades económicas para el mantenimiento y desarrollo de estas comunidades indígenas. Pareciera ser que esta normativa, como muchas más, carecen de sinergias que permitan el establecimiento de políticas públicas que reflejen plenamente dichas disposiciones legales.

Referente al proyecto del tianguis cultural, debo recalcar que pudo haber sido redituable bajo un horizonte diferente. Este tipo de iniciativas sociales podrían ser productivas o, mejor aún, pudiesen construirse desde otras demandas si se establecieran, asimismo, políticas públicas incluyentes, logrando así hechos que impacten a la estructura social de forma trascendental, y no efímera.

Hablar de políticas públicas requiere hacerlo desde un diálogo bilateral que permita el establecimiento de acciones hacia el desarrollo social, edificadas desde el reconocimiento de la diversidad cultural que teje a nuestra Nación, como bien se señala en el Art. 2º y 4º de La Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos; así como el Art. 2º, 57º, 58º y 59º de la Constitución Política de la

Ciudad de México y/o el Art. 14 ° de la Ley de Interculturalidad, Atención a Migrantes y Movilidad Humana en el Distrito Federal; políticas que no sólo apremien a la diferencia, es decir, a la multiculturalidad, sino que avancen hacia la interculturalidad en donde se permita el intercambio de saberes y la redignificación de las distintas culturas que convergen en nuestro país.

Desafortunadamente, el contexto luce distinto. Por lo pronto, mientras no logren instaurarse estas acciones gubernamentales, puede y debe contribuirse a la mejora social desde cada una de nuestras áreas combatientes.

Ahora bien, el presente estudio deja al descubierto al menos dos cuestiones que pueden originar futuras investigaciones. La primera de ellas es respecto a lo simbólico del arte en cuanto a la interpretación del espectador. La segunda es referente a la trascendencia de la gestión cultural como acción militante, ante una sociedad pluricultural que demanda bienestar para cada uno de sus actores sociales. Esta línea se encuentra enfocada al nivel de impacto de dichas acciones sobre la estructura social.

En relación a esto, de manera personal, el proceso de esta investigación reiteró tres de mis intereses primordiales para un próximo estudio: el primero es sobre el papel del artista como gestor cultural, el siguiente está enfocado a la producción estética/simbólica del arte y por último a los canales de comunicación que se establecen entre el arte comunitario y urbano con el espectador y su entorno.

Para concluir, quiero subrayar que el arte, como bien lo señaló Barriandos (2007: 69) debe ser una “herramienta de politización de la subjetividad”, donde a través de su dimensión micropolítica se pueda descifrar no las apariencias, sino el contenido verdadero de los sujetos. Este fundamento, en el caso del muralismo comunitario, tendrá que potenciarse bajo el acompañamiento de otras disciplinas, como lo es la gestión cultural, que busquen coadyuvar hacia un bienestar social.

Obras consultadas

Abramo, M. (2007). *Las patas limpias: mitos otomíes del sur de Querétaro*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Acha, J. (1988/2008). *La apreciación artística y sus efectos* (reed.). México: Trillas.
- (2009/2015). *Introducción a la teoría de los diseños* (4ª ed.). México: Trillas.

Aguilar Urbán, M. (2010). *Aurora Reyes. Alma de montaña*. Chihuahua: instituto Chihuahuense de la Cultura. Recuperado de <https://salondeletras.files.wordpress.com/2011/12/aurora-reyes-br.pdf>

Aguirre Quintero, L. X. (2015) *Muralismo en Toribio, hacia un arte comprometido. Procesos artísticos y estructuras sociales una mirada interdependiente*. Trabajo de pregrado. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/15926>

Alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Disponible en <https://alcaldiacuauhtemoc.mx>

Almeida, P. X., Ayala, P., Cortez, K. y Tituaña, M. S. (2012) *Arte y comunidad. Espacios de transformación*. ARQ., (81), 62-65. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/375/37523648010.pdf>

Álvarez-Gayou, Jurgenson J.L. (2003) *Cómo hacer investigación cualitativa*. México: Paidós Educador. Recuperado de <http://www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/como-hacer-investigacion-cualitativa.pdf>

Appau-Asante, E. and Opoku-Asare, N. A. (2011) Cultural identity in the murals of sirigu women and their role in art education and social sustainability. *International Journal of Education through Art ETA*, 7 (2), 187-202. doi: 10.1386/eta.7.2.187_1

Ardenne, P. (2002) *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación de intervención de participación* (pp. 13-44). Cartagena: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. Recuperado de <https://seminariotresbellasartes.files.wordpress.com/2013/10/ardenne-un-arte-contextual-2002-1.pdf>

Barbeta Viñas, M. (2015). El símbolo da qué pensar: esbozo para una teoría psicosociológica del simbolismo. Perspectiva cognitivo-afectiva, discurso e interpretación. *Sociológica*, 30 (85), 163-196. Recuperado de la base de datos SciELO.

Barquera, E. & Solares-Rojas, A. (2016). Conocimientos matemáticos involucrados en la producción de bordados de la cultura Hñahñu: un análisis semiótico-didáctico. *Revista Latinoamericana de Etnomatemática*, 9(1), 26-48. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/2740/274044103003.pdf>

Barriendos Rodríguez, J. (2007). El arte público, las ciudades-laboratorio y los imaginarios urbanos de Latinoamérica. *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (41), julio, 68-88. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1632/163219817005.pdf>

Baudino, L. (2008). Una aproximación al concepto de arte público. *Boletín Gestión Cultural*, (16), 1-10. Recuperado de http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ingrid_sosa/wp-content/uploads/2017/08/Lujan-Baudino-Una-aproximacion-al-concepto-de-arte-publico-boletin-Gestion-cultural.pdf

Bayona Escat, E. (2016). Trajes indígenas y mercancías étnicas en Los Altos de Chiapas. *Cuicuilco*, 23 (65), 11-39. Recuperado de <https://www.redalyc.org/jatsRepo/351/35145329002/html/index.html>

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

- (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI Editores.
- (2015). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. México: Siglo XXI Editores.

Capasso, V. C. (2010) *Muralismo en la ciudad de la Plata: la experiencia del Colectivo de Arte Sienvolando, un análisis de la activación de una esfera pública de oposición*. Tesis presentada para la obtención de grado de Licenciatura en Sociología. Universidad Nacional de la Plata, Argentina. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.723/te.723.pdf>

Carnacea Cruz, Ma. A. (2012) Arte para la transformación social: desde y hacia la comunidad. I Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia. Archena, 28, 29, 30 Noviembre y 1 de Diciembre 2012. Recuperado <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/89833/1/Arte%20para%20la%20transformación%20social%2C%20desde%20y%20hacia%20la%20comunidad.pdf>

Cassirer, E. (1945) *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

- (1971). *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

-

Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey (1999). Luis Villoro – De la libertad a la comunidad. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VqA9xQtgINg>

Cimet Shoijet, E. (1992) *Movimiento muralista mexicano. Ideología y producción*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco.

Cortés Zepeda, L. (2010) *El muralismo actual y su inserción en espacios públicos; una experiencia personal de planeación y realización de una obra mural en la Universidad Autónoma del Carmen*. Tesis para el grado de Maestro en Artes Visuales. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de la base de datos TESIUNAM.

Corzo, E. (Coord.) (2018). *Murales, no muros*. México: Comisión Nacional de los Derechos Humanos. Recuperado de <https://www.cndh.org.mx/documento/murales-no-muros>

Cowhey, C. A. (1996) Traditional Mural Arts of Sirigu: forms, symbolism and processes. *African Diaspora ISPS*. Paper 18. Recuperado de http://digitalcollections.sit.edu/african_diaspora_isp/18

Deffebach, N. (2018). María Izquierdo: arte puro y mexicanidad. *Revista Coherencia*, 15 (29), 13-36. doi: 10.17230/co-herencia.15.29.1

Denzin, N. y Lincoln, Y. (Coords.) (2011). *Manual de investigación cualitativa. Volumen I: El campo de la investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.

Estrada Montiel, N. A. (2008) *Dimensiones éticas y estéticas de la pintura mural comunitaria participativa. Síntesis iconológica e iconográfica de siete murales comunitarios participativos realizados en el periodo de 1998-2005*. Trabajo terminal de la Licenciatura en Comunicación Social. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. Recuperado de la base de datos Biblioteca UAM Xochimilco.

Fernández, B. (1999). *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales Estados Unidos 1965-1995*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Recuperado de http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez01.pdf

Fernández, J. (1964). *La pintura moderna mexicana*. México: Pormaca.

Ferrándiz, F. (2011). *Etnografías contemporáneas. Anclajes, métodos y claves para el futuro*. Barcelona: Anthropos.

Ferrer, E. (2000). El color entre los pueblos nahuas. *Revista UNAM. Estudios de cultura náhuatl*, 31, 214-230. Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/9235>

Flick, U. (2015) *El diseño de la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata S.L. Recuperado de <https://dpp2017blog.files.wordpress.com/2017/08/disec3b1o-de-la-investigac3b3n-cualitativa.pdf>

Geertz, C. (1973/2005). *La interpretación de las culturas* (13a Reimpresión). Barcelona: Gedisa.

- (1983/1994). Cap. 5 El arte como sistema cultural. En: *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas* (pp. 117-146). Barcelona: Paidós.

Gervilla Castillo, E. (1998). Educación y valores. *Filosofía de la educación hoy*, 1, 399-426. Recuperado de <https://www.ugr.es/~fjirios/pdf/Tice4-ValorEducacion.pdf>

Giménez Montiel, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. Volumen I. México: CONACULTA.

- (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. Volumen II. México: CONACULTA.

Guetzkow, J. (2002) How the arts impact communities: an introduction to the literature on arts impact studies. *Princeton University*, June 7-8, 1-26. Recuperado de <https://www.mvgeorgia.org/wp-content/uploads/2015/07/art-and-community.pdf>

Habitajes A.C. Centro de estudios y acciones sobre el espacio público. Disponible en www.habitajes.org

- *De la memoria al muro CDMX. Mazahuas y Otomís*. Disponible en <https://delamemoriaalmuro.tumblr.com>

Hernández Castellanos, L. (2015) *El muralismo mexicano actual y los imaginarios sociales en la construcción de la identidad nacional*. Tesis para grado Doctor en Artes y Diseño. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de la base de datos de TESIUNAM.

Hernández Jiménez, G. (s/a). Tragedia y Música: los avatares de la creación y la figura femenina en la obra de María Izquierdo. *Revista UNAM Crónicas*, No. especial, 488-505. Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50489/45291>

Hernández Pedrero, R. (2012). La vestimenta indígena: una manifestación cultural mexicana. *Temas de nuestra América. Revista de estudios latinoamericanos*, número extraordinario, 151-159. Recuperado de la base de datos RI UAEMex.

Hernández Sampieri, R. (2010) *Metodología de la investigación*. (5ta ed.). México: McGraw Hill Interamericana.

Hernández Solís, A. F. (2016) *El arte como campo de lucha y el muralismo comunitario, entrevista con Polo Castellanos*. Recuperado de <https://uacm.academia.edu/AldoFabianHernandezSolis>

Híjar González, C. (2013) Muralismo comunitario en Chiapas: una tradición renovada. *Nierika. Revista de estudios de arte. Re- visiones del muralismo* 4, año 2, 38-47. Recuperado de http://revistas.iberomex.mx/arte/uploads/volumenes/4/pdf/Nierika_4-1.pdf

- (2017). Los murales actuales como herramientas de resistencia y vehículos de la memoria. *Discurso visual*, 40, jul-dic, 48-60. Recuperado de la base de datos Revista Discurso Visual.

Inmuebles Declarados Monumentos con valor Artístico. Disponible en <https://inba.gob.mx/transparencia/inmuebles>

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2017 y 2015). Disponible en <https://www.inegi.org.mx>

- Encuesta Intercensal 2015. Principales resultados. Disponible en <https://www.inegi.org.mx/programas/intercensal/2015/>
- Marco Geoestadístico. Disponible en <https://www.inegi.org.mx/temas/mg/>
- SCINCE. Sistema para la Consulta de Información Censal 2010. Versión 05/2012. Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Disponible en <http://gaia.inegi.org.mx/scince2/viewer.html>

Jaimes, H. (2012) Introducción y memoria del muralismo. En: *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros* (pp. 15-68). España: Plaza y Valdés Editores.

Kamffer Álvarez, A. C. (1995) *Arte comunitario mural en México. Experiencias de un instructor*. Tesis para el grado de Maestro en Artes Visuales. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de la base de datos TESIUNAM.

Katayama, R. J. (2014) *Introducción a la investigación cualitativa: fundamentos, métodos, estrategias y técnicas*. Perú: Fondo editorial de UIGV. Recuperado de <http://repositorio.uigv.edu.pe/bitstream/handle/20.500.11818/559/INTRODUCCIÓN>

[%20A%20LA%20INVESTIGACIÓN%20CUALITATIVA.pdf?sequence=1&isAllowed](#)
[EY](#)

Levi-Strauss, C. (1974). *Antropología estructural*. España: Ediciones Paidós.
Recuperado de https://monoskop.org/images/6/67/Levi-Strauss_Claude_Antropologia_estructural_1978.pdf

- (1979). Introducción a la obra de Marcel Mauss. En: Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología* (pp. 13-42). Madrid: Tecnos. Recuperado de https://monoskop.org/images/b/b4/Mauss_Marcel_Sociologia_y_antropologia.pdf
- (1997) *El pensamiento salvaje*. Colombia: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de https://ses.unam.mx/docencia/2018I/Levi-Strauss1997_EIPensamientoSalvaje.pdf

Madrazo Miranda, M. (2005) Algunas consideraciones en tono al significado de la tradición. *Contribuciones desde Coatepec*, 9, 115-132. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28150907>

Mandel, C. (2007) Muralismo mexicano: arte público / identidad / memoria colectiva. *Revista Escena*, 30 (61), 37-54. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8181/7784>

Marín, R. (1968). La jerarquía, axiológica y su proyección educativa. Parte histórica. *R.E.P.*, XXVI (101), 25-42. Recuperado de <https://revistadepedagogia.org/wp-content/uploads/2018/05/2-La-Jerarquia-Axiologica-y-su-Proyeccion-Educativa.pdf>

Marques Ibáñez, A. M. (2018) Arte comunitario: cohesión entre arte, ecología y educación. *AusArt Journal of Research in Art*, 6 (1), 95-114. doi: 10.1387/ ausart.19466.

Martín Roig, G. (2014). *Manual práctico del color para artistas*. España: Parramón.

Matarasso, F. (1997) *USE OR ORNAMENT? The social impact of participation in the arts*. Comedia. Recuperado de <http://www.artshealthresources.org.uk/wp-content/uploads/2017/01/1997-Matarasso-Use-or-Ornament-The-Social-Impact-of-Participation-in-the-Arts-1.pdf>

Merli, P. (2002). Evaluating the social impact of participation in arts activities. A critical review of François Matarasso's *Use or Ornament?* *International Journal of Cultural Policy*, 8 (1), 107-118. Recuperado de <https://www.variant.org.uk/19texts/socinc19.html>

Morales Moreno, J. (2015). Notas para una historia crítica de “La Esmeralda”: la cuestión de sus orígenes: 1927, 1943. *Discurso visual*, 36, jul-dic, 7-42. Recuperado de la base de datos Revista Discurso Visual.

Moreno Alcántara, B., Garret, Ma. y Fierro, U. (2006). *Otomíes del Valle del Mezquital. Pueblos indígenas del México Contemporáneo*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Recuperado de http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/otomies_valle_mezquital.pdf

Moreno, R. (2011). *Algunos aspectos sobre el arte de pintar paredes. Análisis crítico de gestión y producción del arte mural. Gestión, producción y relaciones sociocomunitarias*. Tesis de Licenciatura en Artes Visuales del Instituto Universitario Nacional de las Artes de Buenos Aires, Argentina.

Nardone, M. (2010) Arte comunitario: criterios para su definición. *Miríada. Investigación en Ciencias Sociales*, año 3, núm. 6. Recuperado de https://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/24/59#_ftn1

Novelo, V. (1997). Las artesanías en México. En: Florescano, E. (Coord.) *El Patrimonio Nacional de México II* (pp. 219-246). México: Fondo de Cultura Económica.

Ochoa, M. (2011). *El impacto del programa de 'Talleres de Muralismo' (quehacer histórico de FUNARTE-Estelí) en la calidad de vida actual y futura de jóvenes integradas/os a sus actividades desde hace entre 5 y 20 años*. Tesis en opción al grado de Máster en Gestión del Desarrollo Comunitario. Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, Managua. Recuperado de <http://abacoenred.com/wp-content/uploads/2016/01/Informe-de-tesis-Maribel-Ochoa.pdf>

Olavarría, Ma. E. (1997). El pensamiento salvaje y la importancia de ser imperfecto. *Alteridades*, 7 (13), 33-38. Recuperado de <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/525/523>

Olesen Díaz, M. (2010). *El muralismo como la estética de la utopía*. Tesis de grado para optar al Magister en Arte con mención en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile. Recuperado de http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-olesen_m/pdfAmont/ar-olesen_m.pdf

Oliver Vega, B. (1997). Papel ceremonial entre los otomíes. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Oliver Vega, B. y Salazar Medina, L. (1991). *Textiles otomíes*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Palacios Garrido, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4, 197-211. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/ARTE0909110197A/8795>

Panorama sociodemográfico de la Ciudad de México (2015). Instituto Nacional de Estadística y Geografía. México: INEGI c2016. Recuperado de http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/inter_censal/panorama/702825082178.pdf

Pérez Téllez, I. y Gabayet, N. (2018). *Diagnóstico sobre la población indígena de la Ciudad de México*. Ciudad de México: Capital Social. Recuperado de <https://cultura.cdmx.gob.mx/storage/app/uploads/public/5b9/16c/736/5b916c736f902459118382.pdf>

Perló Cohen, M. (1988). Historias de la Roma. Microhistoria de la ciudad de México, *Revista Historias*, 19, 159-170. Recuperado de https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_19_159-172.pdf

Pierce, C. S. (1974). *La Ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión. Recuperado de <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/PEIRCE-CH.-S.-La-Ciencia-de-La-Semiótica.pdf>

Pinochet Cabos, N. (2009). *El muralismo social y la identidad comunitaria: dinámicas de relación y significación cotidianas (1990-2009)*. Tesis de Licenciatura en Historia. Universidad de Chile. Recuperado de http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/109858/pinochet_na.pdf?sequence=3&isAllowed=y

Poon, S. T. F. (2016). Street murals as a unique tangibles cultural heritage: a case study of artifact value preservation. *International Journal of Cultural and Creative Industries*, 4, (1), 48-61. Recuperado de <http://www.ijcci.net/index.php?option=module&lang=en&task=pageinfo&id=222&index=8>

Portal, Ma. A (2013). El desarrollo urbano y su impacto en los pueblos originarios en la ciudad de México. *Alteridades*, 23, (46), 53-64. Recuperado de <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/755/708>

- (2003). La construcción de la identidad urbana: la experiencia de la pérdida como evidencia social. *Alteridades*, 13, (26), 45-55. Recuperado de <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/323/322>

Prasad, T, Nath, B., Gurieva, N. y Thompson, R. (2017). Rosa mexicano: the social optics of a colour neologism. *Journal of the International Colour Association*, 20, 12-27. Recuperado de https://aic-color.org/resources/Documents/jaic_v20_02.pdf

Qi Jingfeng (2014). The functions of modern mural art. *Cross-Cultural Communication*, 10 (2), 25-29. doi: 10.3968/4783

Ramos, D. (2013). La investigación narrativa y las prácticas artísticas comunitarias: Algunas posibilidades, encuentros y desencuentros. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 7 (10), 48-63. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/2790/279029204003.pdf>

Ramsey White, T. and Rentschler, R. (2005). Toward a new understanding of the social impact of the arts. *AIMAC 2005: Proceedings of the 8th International Conference on Arts & Cultural Management*, HEC, Montreal, Montreal, Quebec. Recuperado de <https://dro.deakin.edu.au/eserv/DU:30014382/rentschler-towardanew-2005.pdf>

Rey & Sainz-Rabanal (2017). Arte comunitario como herramienta de inclusión: experiencias en el taller de Expresión Artística del Centro Penitenciario Madrid IV del Navalcarnero. *Educación Artística Revista de Educación*, 8, 120-141. doi: [10.7203/eari.8.9914](https://doi.org/10.7203/eari.8.9914)

Robles, J. (2012). El lugar de la antropología visual: metodología participativa y espacios profesionales. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 44, 147-162. Recuperado de <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/4402/1/RFLACSO-I44-10-Robles.pdf>

Rojas Aguilera, M. (2015). *Pintura mural callejera en Chile: usos y funciones en el Santiago centro-sur del s. XXI*. Tesis para optar al grado de Magister en artes, mención teórica e historia del arte. Universidad de Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/134335/pintura-miral-callejera.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Sánchez-López, I. (2013). Representaciones y expresiones de lo mexicano en los muralistas de la primera generación. *Contribuciones desde Coatepec*, año XII, núm. 24, 67-83. Recuperado de la base de datos RI UAEMex.

Sánchez Montalbán, F. J. (2006). La máquina etnográfica. Reflexiones sobre fotografía y antropología visual. *Contra luz. Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico*, núm. 3, 51-69. Recuperado de <http://www.cerdayrico.com/contraluz/numero03/04%20contraluz.pdf>

Secretaría de Pueblos y Barrios Originarios y Comunidades Indígenas Residentes. Disponible en <https://www.sepi.cdmx.gob.mx/lenguas-indigenas>

Soustelle, Jacques (1993). *La familia otomí-pame del México central*. México: Fondo de Cultura Económica.

Stresser-Péan, C. (2012). *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Tavares López, E. (1996). *Colonia Roma*. México: Clío.

- (2015). *Vivir en la Roma. Paisaje y testimonio de una colonia centenaria*. Primera parte. México: Universidad de Londres.
- (2015). *Vivir en la Roma. Paisaje y testimonio de una colonia centenaria*. Segunda parte. México: Universidad de Londres.

Tavarez, G. (2019). Santiago Mexquititlán, mezcla de cultura y tradición. El Sol de San Juan del Río. Diario de Querétaro. Local

Thompson, J. (1993). *Ideología y cultura moderna: teoría crítica y social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM-X, Ciencias Sociales y Humanidades.

Trevi, M. (1996). *Metáforas del símbolo*. Barcelona: Anthropos.

Umaña Cabeza, J. (2017) Rutas prácticas en la muralística mexicana. *Discurso visual*, no. 40, 39-47. Recuperado de la base de datos Revista Discurso Visual.

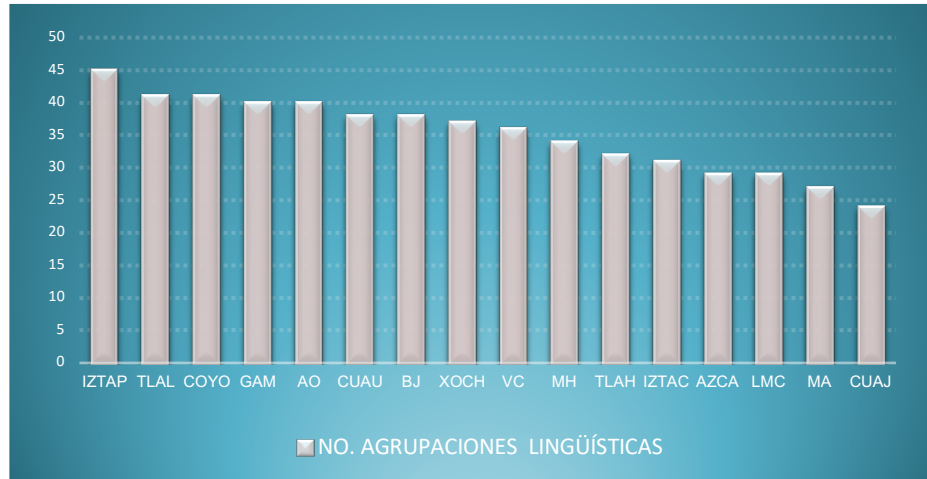
Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis S.A. Recuperado de <https://metodologiaecs.files.wordpress.com/2014/11/vallesmiguel-tc3a9cnicas-cualitativas-de-investigacic3b3n-social-1999.pdf>

Valverde López, A. (2009) Los otomíes de “La Casona” en la Col. Roma. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, 75, 117-142. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=319127433006>

ANEXOS

ANEXO 1. Gráficas

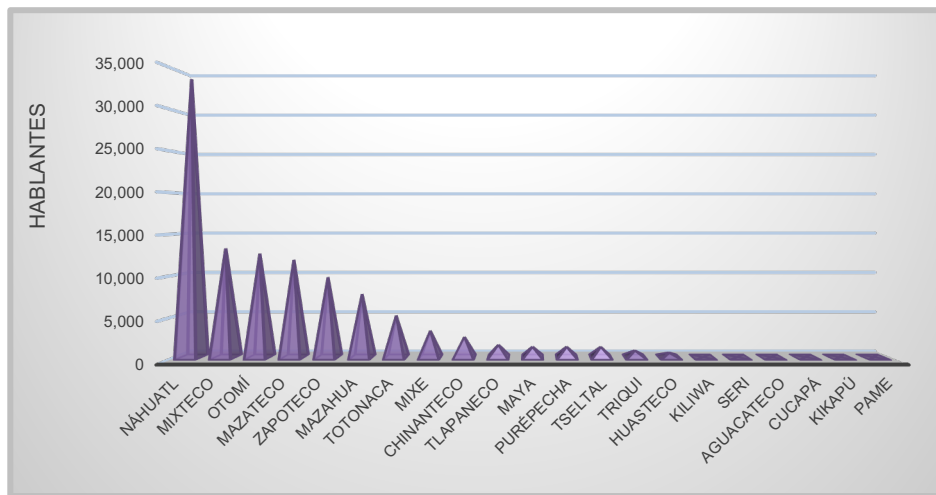
Imagen 1. Agrupaciones lingüísticas por alcaldía



Alcaldía	No. agrupaciones Lingüísticas
Iztapalapa	45
Tlalpan	41
Coyoacán	41
Gustavo A. Madero	40
Álvaro Obregón	40
Cuauhtémoc	38
Benito Juárez	38
Xochimilco	37
Venustiano Carranza	36
Miguel Hidalgo	34
Tláhuac	32
Iztacalco	31
Azcapotzalco	29
La Magdalena Contreras	29
Miipa Alta	27
Cuajimalpa de Morelos	24

Fuente: elaboración propia a partir del texto *Diagnóstico sobre la población indígena de la Ciudad de México* (2018).

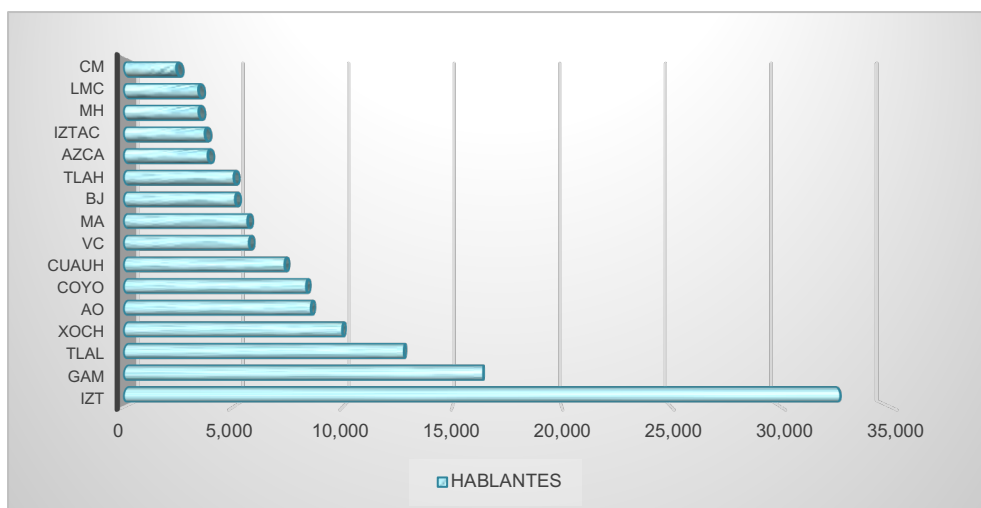
Imagen 2. Lenguas indígenas más representativas de la Ciudad de México



Agrupación Lingüística	Hablantes
Náhuatl	33, 796
Mixteco	13, 259
Otomí	12, 623
Mazateco	11, 878
Zapoteco	9, 768
Mazahua	7, 723
Totonaca	5, 110
Mixe	3, 252
Chinanteco	2, 501
Tlapaneco	1, 527
Maya	1, 288
Purépecha	1, 276
Tselstal	1, 272
Triqui	836
Huasteco	574
Kiliwa y Seri	2 c/u
Aguacateco, Cucapá, Kikapú y Pame	1 c/u

Fuente: elaboración propia a partir del texto *Diagnóstico sobre la población indígena de la Ciudad de México* (2018).

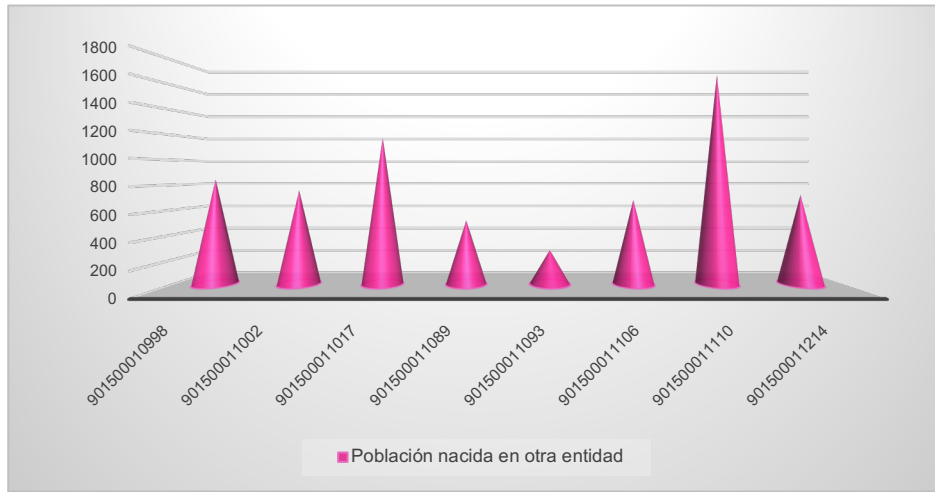
Imagen 3. Hablantes de lengua indígena por alcaldía



Alcaldía	Población de 3 años y más que habla una lengua indígena
Iztapalapa	32, 719
Gustavo A. Madero	16, 419
Tlalpan	12, 797
Xochimilco	9, 982
Álvaro Obregón	8, 550
Coyoacán	8, 336
Cuauhtémoc	7, 349
Venustiano Carranza	5, 725
Milpa Alta	5, 655
Benito Juárez	5, 092
Tláhuac	5, 026
Azcapotzalco	3, 842
Miguel Hidalgo	3, 426
La Magdalena Contreras	3, 414
Iztacalco	3, 708
Cuajimalpa de Morelos	2, 411

Fuente: elaboración propia a partir del *Panorama sociodemográfico de la Ciudad de México 2015*.

Imagen 4. Población nacida en otra entidad en la colonia Roma Norte



AGEBs urbanas	Población nacida en otra entidad
0901500010998	844
0901500011002	756
0901500011017	1, 179
0901500011089	514
0901500011093	275
0901500011106	679
0901500011110	1, 685
0901500011214	719

Fuente: elaboración propia a partir del SCINCE, INEGI 2012

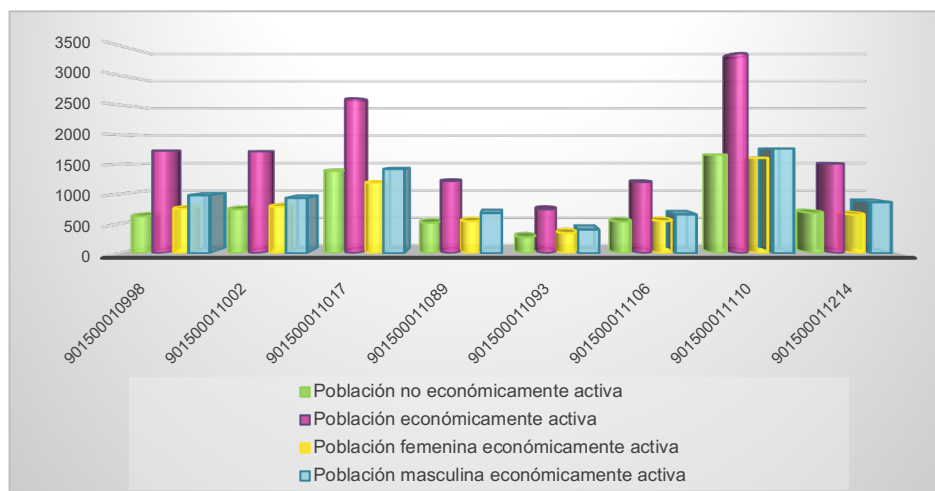
Imagen 5. Escolaridad pos-básica y sin escolaridad en población de 15 años y más



AGEBS urbanas	Población de 15 años y más sin escolaridad	Población de 15 años y más con educación pos-básica
0901500010998	60	1,769
0901500011002	38	1,897
0901500011017	49	2,888
0901500011089	17	1,396
0901500011093	11	836
0901500011106	65	1,162
0901500011110	78	3,652
0901500011214	20	1,683

Fuente: elaboración propia a partir del SCINCE, INEGI 2012

Imagen 6. Situación económica en la colonia Roma Norte



AGEBs urbanas	Población no económicamente activa	Población económicamente activa	Población femenina económicamente activa	Población masculina económicamente activa
0901500010998	623	1,730	751	979
0901500011002	739	1,719	786	933
0901500011017	1,391	2,610	1,188	1,422
0901500011089	513	1,219	539	680
0901500011093	269	741	339	402
0901500011106	533	1,201	544	657
0901500011110	1,661	3,371	1,606	1,765
0901500011214	680	1,511	649	862

Fuente: elaboración propia a partir del SCINCE, INEGI 2012

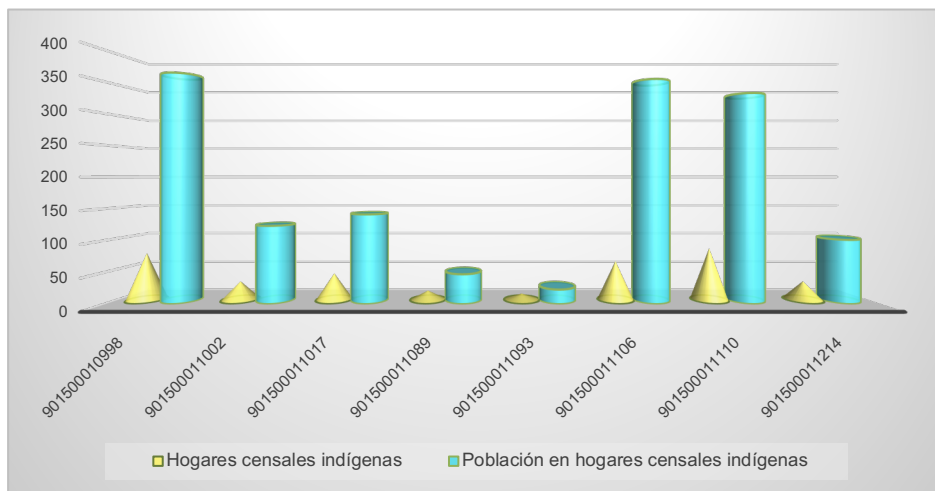
Imagen 7. Población hablante de lengua indígena en la colonia Roma Norte



AGEBs urbanas	Población de 3 años y más que habla una lengua indígena	Población de 3 años y más que habla una lengua indígena y habla español
0901500010998	235	224
0901500011002	64	57
0901500011017	88	77
0901500011089	23	13
0901500011093	18	13
0901500011106	206	193
0901500011110	206	162
0901500011214	54	47

Fuente: elaboración propia a partir del SCINCE, INEGI 2012

Imagen 8. Hogares y población indígena en la colonia Roma Norte

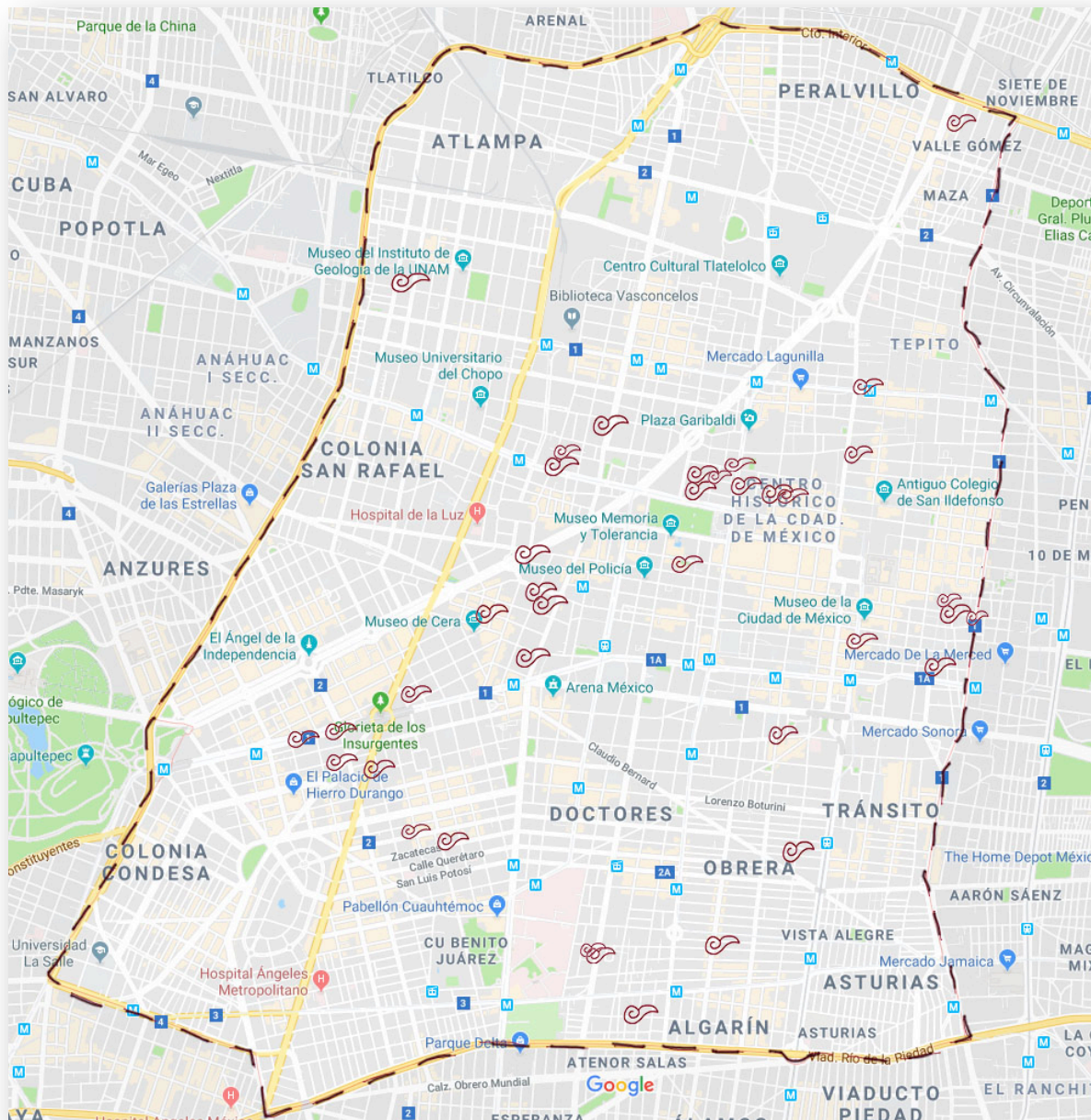


AGEBs Urbanas	Hogares censales indígenas	Población en hogares censales indígenas
0901500010998	76	364
0901500011002	30	123
0901500011017	43	141
0901500011089	15	47
0901500011093	10	23
0901500011106	63	354
0901500011110	84	332
0901500011214	30	101

Fuente: elaboración propia a partir del SCINCE, INEGI 2012

ANEXO 2. Mapas

Imagen 1. Predios utilizados por grupos indígenas en Alcaldía Cuauhtémoc



Fuente: elaboración propia a partir del *Diagnóstico sobre la población indígena de la Ciudad de México* (2018)

MAZAHUA

- Belisario Domínguez Núm. 10, A 302, Col. Centro.
- Bucareli Núm. 73, Col. Juárez.
- Manuel Tolsá Núm. 58, Col. Juárez.
- Manzanares Núm. 48., Col. Centro.
- Marsella Núm. 58., Col. Juárez.
- Mesones Núm. 138, Col. Centro, C.P. 06000.
- Pensador Mexicano Núm. 11, Col. Guerrero.
- Pensador Mexicano Núm. 26, Col. Guerrero.
- República de Cuba Núm. 43, Col. Centro.
- República de Cuba Núm. 53, Col. Centro.
- Sabino Núm. 178, Col. Santa María la Rivera.
- Zaragoza Núm. 24, Col. Guerrero.
- Zaragoza Núm. 32, Col. Guerrero.
- Comerciantes de 20 de Noviembre.

NAHUAS

- Manzanares Núm. 23, Col. Centro
- República de Cuba Núm. 18, Col. Centro.
- Sabino Núm. 178, Col. Santa María la Rivera
- Santo Tomás Núm. 53, Col. Centro

OTOMÍ

- Chapultepec 342, Colonia Roma Norte
- Chapultepec Núm. 380, Int. 12, Col. Roma Norte
- Durango Núm. 119, Col. Roma Norte
- Guanajuato 125, Colonia Roma Norte
- Guanajuato Núm. 125, Edificio Hyadi, depto. 101, planta baja, Col. Roma C.P. 06700
- Lucerna 39, Colonia Roma Norte
- Mapimi Núm. 57 B 302, Col. Valle Gómez
- Marsella Núm. 58, Col. Juárez.
- Sinaloa 14, Colonia Roma Norte
- Zacatecas Núm. 74, Col, Roma.

TOTONACOS

- Joaquín Arriaga 86, Col Obrera

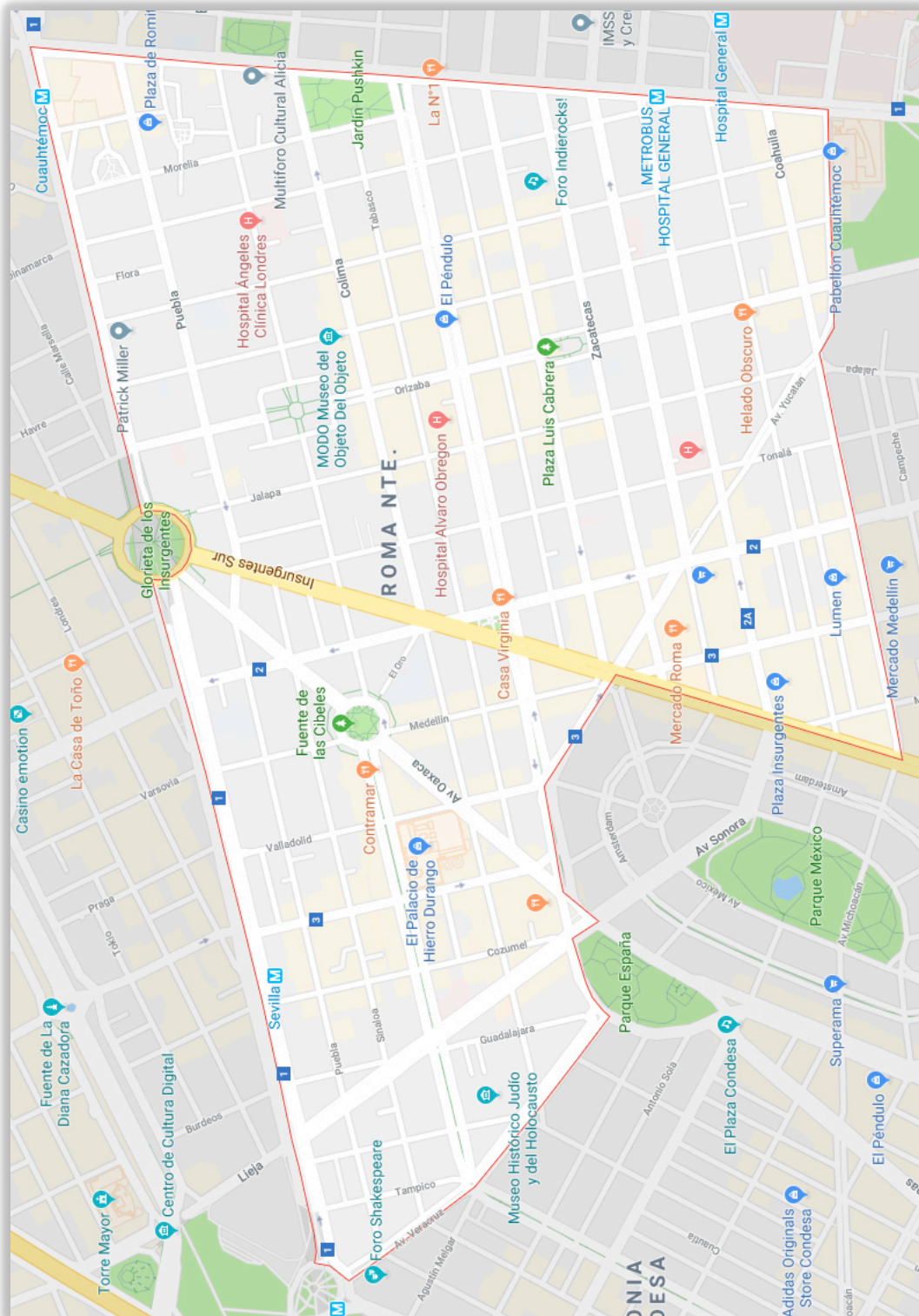
TRIQUI

- Antonio Solís Núm. 79, Col. Obrera
- Emilio Donde Núm. 5, Col. Centro
- López Núm. 23, Col. Centro.
- Panamá Núm. 15, Col. Doctores

MULTICULTURAL

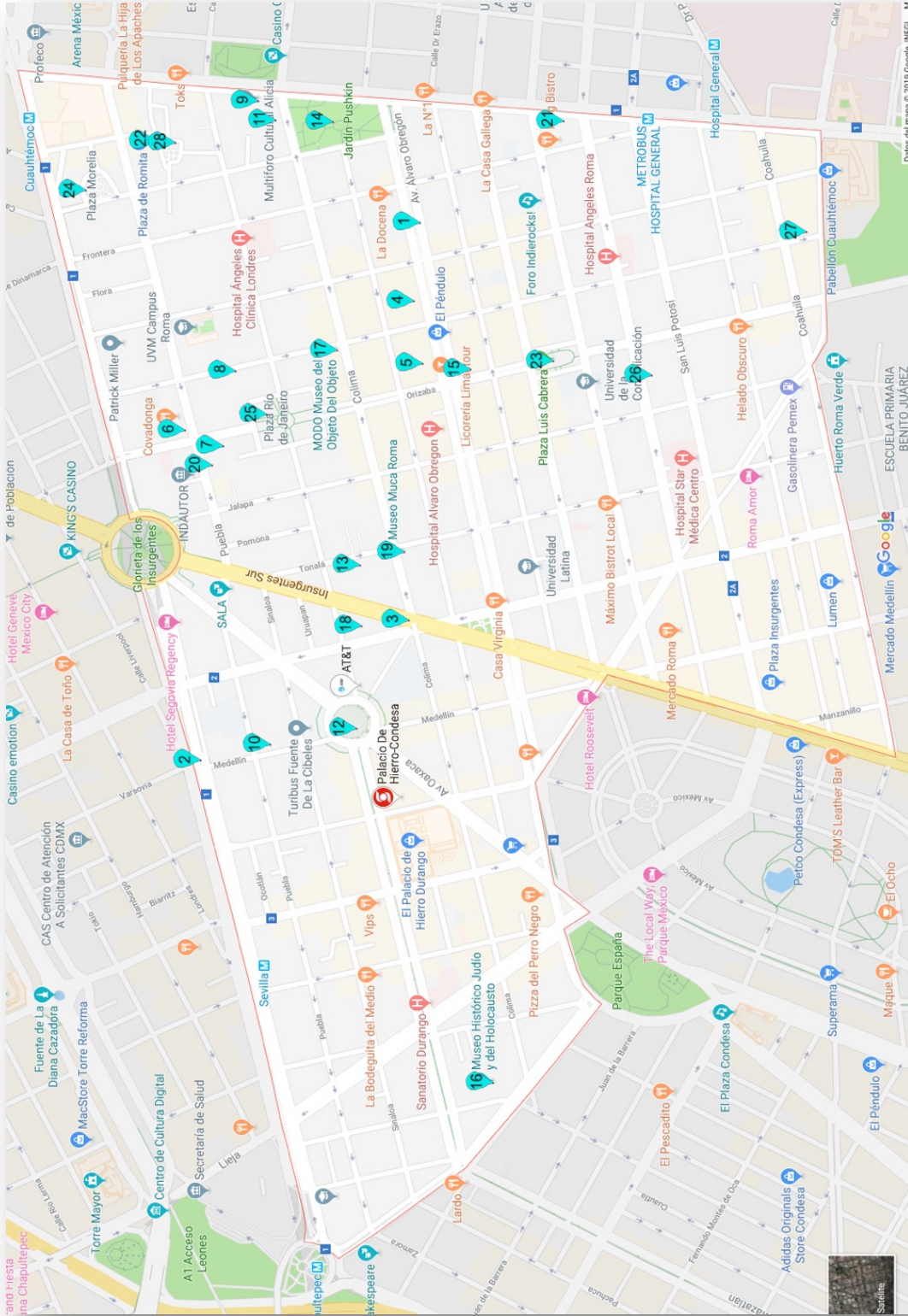
- 2 de Abril Núm. 24, Col. Guerrero.
- Bolaños Cacho Núm. 80, Col. Buenos Aires.
- Bucareli Núm. 73, Col. Juárez.
- Jesús Carranza Núm. 25, Col. Tránsito
- López Núm. 23, Col. Centro
- Manzanares Núm. 26, Col. Centro.
- Mapimi Núm. 57, Col. Valle Gómez
- Panamá Núm. 17, Col. Doctores.
- Rep. De Argentina Núm. 64, Col. Centro.
- Sabino Núm. 178, Col. Santa María La Rivera.
- Violeta Núm. 62, Col. Guerrero.

Imagen 2. Delimitación de la colonia Roma Norte, Alcaldía Cuauhtémoc



Fuente: Google Maps

Imagen 3. Lugares emblemáticos de la colonia Roma Norte



Fuente: elaboración propia a partir de Google Maps

Lugares emblemáticos de la colonia Roma Norte

1. Av. Álvaro Obregón
2. Av. Chapultepec
3. Av. Insurgentes
4. Casa del Poeta "Ramón López Velarde"
5. Casa Lamm
6. Casa Universitaria del Libro UNAM
7. Dulcería de Celaya
8. Fonoteca INAH
9. Foro Alicia (Multiforo Alicia)
10. Galería Metropolitana
11. Galería Vértigo
12. Glorieta de Cibeles
13. Instituto Goethe México
14. Jardín Pushkin
15. La Bella Italia (Heladería)
16. Museo del Holocausto
17. Museo del Objeto del Objeto (MODO)
18. Museo del Tatuaje
19. Museo MUCA Roma
20. Parroquia de la Sagrada Familia
21. Parroquia de Nuestra Señora del Rosario
22. Plaza de Romita
23. Plaza Luis Cabrera
24. Plaza Morelia
25. Plaza Río de Janeiro
26. Sinagoga Monte Sinaí
27. Sinagoga Rodfe Sédek
28. Templo de la Romita (Rectoría San Francisco Javier)

Imagen 4. Monumentos artísticos de la colonia Roma Norte

Inmuebles declarados Monumentos Artísticos en colonia Roma Norte	
Ubicación	Fecha declaratoria
• Colima núm. 151	2012-07-12
• Durango núm. 216	2012-07-12
• Colima núm. 90	2011-02-15
• Colima núm. 145	2011-02-15
• Colima núm. 249-E	2011-02-15
• Durango núm. 131	2006-11-13
• Durango núm. 134	2006-11-13
• Álvaro Obregón núm. 161 (Actual Representación del Gobierno del Estado de Quintana Roo)	2006-08-02
• Tonalá núm. 20	2006-03-29
• Chihuahua núm. 77	2006-02-15
• Colima núm. 232	2006-02-07
• Pomona núm. 53	2006-02-07
• Chihuahua núm. 79	2005-08-29
• Zacatecas núm. 95	2005-06-08
• Valladolid núm. 52	2003-12-10
• Sinaloa núm. 97 esq. Valladolid	1990-05-31

Fuente: elaboración propia a partir del portal del INBAL

ANEXO 3. FOTOGRAFÍAS

Imagen 2. Paleta de color



Se puede observar una reunión entre los integrantes del grupo otomí Zona Rosa A.C., representantes de Habitajes A.C. y el artista Fabián Débora en el área común del predio Chapultepec 342, destinado a las asambleas cotidianas del grupo indígena.

Específicamente, en esta reunión se acordaron los colores a utilizar en el mural y para ello fue necesario herramientas como proyector, computadora y programas de diseño para la simulación de cromática sobre los diseños vectorizados previamente.

Debo mencionar que este tipo de juntas se llevaron los días lunes y martes destinados a la planeación del proyecto. Lo relevante de estos pasajes es que, a pesar de que estos primeros días no hubo tanta participación, mediante consensos la comunidad otomí logró definir el diseño del nuevo mural a partir de dibujos que ellos mismos comenzaron a trazar. Hubo mayor presencia de gente adulta, sin embargo jóvenes de diversas edades también mostraron su interés durante estos días de inicio.

Desde el inicio hasta el final, pude observar la constante participación de las compañeras. Amalia Hilario, Margarita Juan, Lorena Felipe, Alejandra Chaparro y los compañeros Juan Ventura, Mario Celedonio, Gregorio, Abel Ventura y Sergio Pérez.

Imagen 3. Pigmento



Imagen 4. Turno en espera



Imagen 3 y 4. El gran día tan esperado de este segundo proyecto mural fue sin duda alguna cuando se dio inicio a la pinta. La actividad pictórica duró desde el día miércoles hasta el domingo en la madrugada.

Para dar comienzo, desde temprano, se formaron comisiones para las diversas tareas a realizar sobre el muro, algunas de ellas fue la creación de colores y fondeo del Bloque A.

Lo asombroso de esta jornada fue la presencia de caras nuevas ya que no habían estado presentes en los días previos. El entusiasmo se transmitía mediante cantos, bailes y chistes que de repente el grupo otomí improvisaba. Por otro lado, las compañeras, quienes hicieron mayor presencia a partir de este día, esperaban ansiosas y con una gran sonrisa en el rostro su porción de pintura para comenzar la travesía.

La emoción era más peculiar en aquellos que no habían tenido una experiencia previa de pintura, quienes entre titubeos e intentos poco a poco iban sumergiéndose en el placer que produce enfrentarse a un lienzo en blanco.

Algo muy notorio fue la colaboración activa de mujeres, sobre todos adultas, lo que me dictó que estaba presenciando en todo su esplendor: la apropiación de su espacio. Puesto que, son ellas las que finalmente ocuparán aquél lugar para la continuidad de una de sus principales tradiciones: la producción y venta de artesanías.

Imagen 5. Matices



Imagen 6. Reflectores



Imagen 5 y 6. Lo característico de ambas fotografías es la presencia del artista Fabián Débora quien debo manifestar mantuvo un excelente acompañamiento con la comunidad hñö-hñö durante el proceso creativo de la obra mural.

Su trabajo se consolidó de manera conjunta con las compañeras y compañeros otomíes, la empatía se manifestó a partir del respeto y el valor que logró mostrar por esta comunidad.

La primera aportación del artista sobre muro se captó en la primera de estas imágenes, donde claramente se puede observar que tuvo lugar después de que algunos integrantes de la comunidad ya habían sido partícipes, mostrando con ello humildad sin ninguna intención de arrogancia o presunción hacia su trabajo.

En la imagen 6 se contempla la proyección de un elemento de contenido. La herramienta del proyector sirve como guía para delinear más fácilmente figuras sobre muro y funge desde un carácter inclusivo porque permite la colaboración de cualquier involucrado, aún sin conocimientos de pintura y/o dibujo.

Esta última escena también demuestra la contribución de Débora, a quien pude contemplar alentando, sobre todo a los jóvenes, a permitirse contribuir por un mundo mejor. Sus trazos, la mayoría de las veces, estuvieron acompañados de otros más a cargo de las y los participantes hñö-hñös logrando en conjunto darle vida a ciertos elementos del mural, tal como lo muestra esta fotografía.

He de mencionar que su entrega se tornó excepcional para la comunidad ya que los seis días que duró el proceso creativo siempre estuvo de inicio a fin de las jornadas, en donde los días de pintura llegaron a extenderse hasta la madrugada, según me compartieron algunas compañeras.

Fueron estos detalles de solidaridad, humildad, entrega y respeto lo que dejó en claro el conocimiento del trabajo comunitario en Fabián Débora.

Imagen 7. ¿Quién sí, quién no?



Imagen 8. ¡Otra vez el color!



Imagen 7 y 8. El registro que se observa en las presentes fotografías es el acontecimiento de asambleas urgentes que se generaban cuando existía un desacuerdo por cierta labor del proceso creativo de la obra. Pude presenciar dos de ellas, que básicamente se debieron al uso de un cierto color del que no todos los integrantes del grupo otomí se manifestaban satisfechos.

De esta manera, nuevamente la selección se ponía a consenso entre todos los participantes, como se había hecho anteriormente durante los primeros dos días de planeación. En una de estas reuniones fue más complicado decidir el color, al grado de simularse las diversas tonalidades en la computadora para que así pudiese ser elegido el color a utilizar.

Lo peculiar de estos momentos fue la organización que tiene la comunidad, en donde primero tiene cabida la escucha entre cada uno de los integrantes, de hecho pidieron opinión tanto del artista Débora como a uno de los representantes de Habitajes quienes compartieron criterios algo dispares a la mayoría de las voces de la comunidad indígena. Finalmente se dio paso a la votación, la cual se centró en el interés de ésta.

Se pudiese pensar que si la definición del diseño se llevó a cabo durante los dos primeros días de planeación sólo con los participantes que lograron reunirse en dichas jornadas, tanto de los elementos así como de la cromática, no habría porque modificarlo sólo porque otros miembros así lo sugieren. Ciertamente es que esta postura no corresponde a las acciones comunitarias en donde se tiene

presente que cualquier acto impacta a toda la comunidad en su conjunto por lo que es menester incentivar y reconocer las voces que se proclamen.

Es así como actúa el Grupo Otomí Zona Rosa A.C., desde una practicidad dictada por el consentimiento de sus integrantes, hechos, que sin lugar a dudas, fortalecen sus lazos comunitarios.

Imagen 9. Creación de fajas



Imagen 10. Embelleciendo mi tradición



Imagen 11. Manos artesanas



Imagen 12. Detalles



Imagen 9-12. Este conjunto de fotografías capturan la creación de los elementos de contenido por parte de la comunidad hñö-hñö, durante la actividad pictórica.

Las figuras del mural aluden a la vestimenta de las mujeres y a las artesanías que produce este grupo indígena. Estos elementos fueron proyectados sobre muro para poder ser delineados por Fabián Débora con ayuda de otro integrante de la comunidad, después se dio paso a la introducción de color por parte de las y los participantes otomíes.

Una de las piezas más grandes de este bloque son las fajas que se encuentran representadas en cada uno de los costados del bloque A. Las cuales conforman la vestimenta de la mujer al ser utilizadas a la altura de la cintura, donde inicia la falda. Estas figuras fueron pintadas entre varios integrantes debido a lo laborioso de su forma. Por otro lado, el resto de cada uno de los elementos implicó la participación de dos personas, máximo tres, debido a sus medianas dimensiones.

Es preciso mencionar que los elementos del mural al haberse destinado en la parte superior del bloque exigieron el uso de andamio, escaleras y/o bancos. Estas herramientas de trabajo evitaron la colaboración de las mujeres ancianas, quienes sí participaron en el fondeo de la parte inferior.

De todos los participantes otomíes, al menos cinco integrantes, sobre todo jóvenes, ya habían tenido la experiencia de pintar sobre muro ya que participaron en la primera obra mural. Mientras que, la mayoría de los y las compañeras

no se habían deleitado con esta labor.

Lo anterior generaba un entorno apasionante por la emoción, entrega, disposición, vitalidad y alegría que lograban transmitir cada uno de los integrantes, al darse la oportunidad de trazar y manchar a través de un pincel.

Las jornadas de trabajo al ser extensas, los participantes se iban relevando, sobre todo las mujeres adultas, para darse tiempo de hacer sus tareas domésticas. Sin embargo, las actividades nunca perdieron su ritmo y energía gracias a que existía toda la disponibilidad del grupo por concluir el proyecto en tiempo y forma.

Debido a que los participantes no contaban con la habilidad de generar matices, el artista ayudó, como paso final, a retocar algunas figuras sin la intención de opacar los trazos realizados por las y los compañeros otomíes.

Cada que se concluía alguna figura, el júbilo se apoderaba del ambiente debido a que todos los participantes reconocían su esfuerzo y trabajo consolidado sobre el muro. Es, creo yo, una de las mejores satisfacciones que se experimenta al saberte capaz de realizar algo trascendental como lo es una pieza mural. Fue inevitable contagiarme e identificarme con los placeres que otorga el mundo del arte.

Imagen 13. Rayita por rayita



Imagen 14. Floreciendo

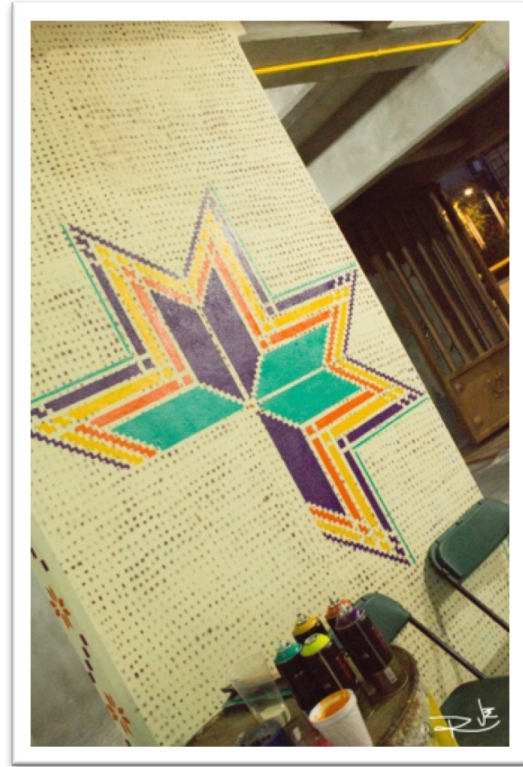


Imagen 13 y 14. Ambas capturas representan la producción de los elementos de contenido pertenecientes al bloque B. En este espacio se contemplan flores/estrellas en punto de cruz que suelen ser utilizados en los bordados otomíes.

Una de las herramientas de trabajo más relevantes, para ambos bloques del mural, fue el uso del proyector. Debido a su accesibilidad, logra ser un material de carácter inclusivo ya que puede ser utilizado sin mayor complicación para delimitado de figuras.

Varios participantes emplearon este instrumento de trabajo, con el acompañamiento artístico de Débora, para el delimitado de formas durante el proceso creativo del mural.

En este caso, sirvió para trazar los stencil que dieron vida a las flores en formato mediano. Como se puede observar, en la primera imagen se encuentra Alejandra Chaparro, compañera hñö-hñö, quien con esmero se dedicó al esbozo de estos símbolos. Bajo el trazo, se realizaron los cortes correspondientes para la finalización de las plantillas, esta labor se logró junto con otros compañeros otomíes.

La segunda fotografía denota la aplicación de stencil con aerosol. Este último material fue utilizado, la mayor parte del tiempo, por integrantes de Habitajes debido a que su uso depende de la presión y la distancia adecuada. Sin embargo, durante su aplicación se contó con la ayuda de diversos integrantes de la comunidad, quienes siempre demostraron interés por aprender nuevos saberes.

Imagen 15. ¡La última!



Imagen 15. Registro de algunos participantes del proceso creativo de la segunda obra mural. Esta fotografía tuvo lugar el día domingo cuando se llevó a cabo la inauguración del proyecto artístico.

Se puede observar que destaca la presencia de mujeres otomíes, quienes en este gran día se ataviaron con su vestimenta tradicional otomí reforzando así el sentido por el que se consolidó el mural: un espacio de venta artesanal. De estas mujeres, quiero destacar tres adultas y dos jóvenes, empezando de izquierda a derecha.

La señora Margarita Juan que porta una blusa morada con amarillo, fue ella quien con la amabilidad que le caracteriza me regaló tan hermosas sonrisas y valiosos testimonios; su retrato aparece en el octágono inicial de la primera obra mural. Le sigue la señora Francisca portando una sudadera roja, de quien lograron inmortalizar de manera sensacional su ternura en el cuarto octágono de aquella misma obra. Ambas son las principales líderes del movimiento migratorio de la comunidad otomí. La tercera de ellas es la señora Amalia Hilario, ubicada justo al costado derecho de la fotografía, porta un rebozo color negro, quien sí rió conmigo cuando pensé que jamás lo haría, fue ella quien estuvo presente durante toda la ejecución del proyecto y su retrato será representado en el siguiente mural.

Lo que respecta a las jóvenes, empiezo con Alejandra Chaparro que porta una blusa rosa con blanco quien siempre me recibió con suma calidez y de quien admiro, a pesar de su edad, la entrega por su comunidad. Finalmente, Adriana Nicolás que a pesar de no estar presente en la imagen pero sí en el proceso, me obsequió en sus palabras el respeto por lo propio y lo ajeno.

En cuanto a los hombres, se observan los representantes del Grupo Otomí Zona Rosa A.C., en el costado izquierdo de la imagen, el señor Mario Celedonio con chamarra de piel negra y Juan Ventura quien porta guayabera blanca. Quienes siempre observé contagiar de entusiasmo a los demás integrantes de la comunidad durante la creación de la obra.

De los jóvenes, quiero remarcar la presencia de Abel Ventura quien porta sudadera verde olivo y se encuentra sentado en la parte frontal del cuadro. Él, con una formidable nobleza, desde aquél entonces ha abrazado enérgicamente nuestra amistad.

Por otro lado, en la parte central al fondo se encuentra el artista Fabián Débora, vistiendo una camisa azul claro. Quien a pesar de su trayectoria mostró humildad en su trabajo y respeto por cada uno de los participantes, regalando así una semana llena de plácidas jornadas.

También habrá de mencionar al máximo representante de Habitajes A.C., Emmanuel Audelo quien se encuentra del lado derecho con chamarra negra. Experto en la labor comunitaria y una de las principales figuras para que este trabajo artístico logre consolidarse.

Asimismo, está presente una señora robusta y güera, de lado izquierdo de la fotografía, viste de negro con blusa color rosa. Ella fue representante de la embajada de Estados Unidos, uno de los organismos que ha permitido la colaboración de artistas, claro está, junto con la acertada gestión a cargo de Habitajes A.C.

No menos importante, está la presencia de varios compañeros y yo quienes somos pertenecientes a mi alma mater, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Ubicados, la mayoría, al costado derecho de la imagen justo al lado izquierdo de Emmanuel, sin olvidar a la compañera que se haya sentada. Gracias a la invitación que él nos extendió, compartimos esta gran odisea del quehacer comunitario con esta hermosa familia hñö-hñö y el artista chicano.

Agradezco los saberes que se conjugaron con la aportación de cada uno de los participantes de este segundo proyecto mural. Experiencia que, indudablemente, me mostró otro trayecto por el que es posible encauzar las artes.