

Pensar *en conservación patrimonial* del diseño gráfico arquitectónico latinoamericano



Rebeca Isadora Lozano Castro
Coordinadora

editorial
fontamara



Pensar en conservación
patrimonial del diseño gráfico
arquitectónico latinoamericano

Pensar en conservación patrimonial del diseño gráfico arquitectónico latinoamericano / Rebeca Isadora Lozano Castro coordinadora .—Cd. Victoria, Tamaulipas : Universidad Autónoma de Tamaulipas ; Ciudad de México : Editorial Fontamara , 2025.

185 págs. ; 17 x 23 cm.

Diseño gráfico. ilustración. arte comercial

LC: NA2540.5 P4.6 2025

DEWEY: 741.6 ABC

Universidad Autónoma de Tamaulipas
Matamoros SN, Zona Centro
Ciudad Victoria, Tamaulipas C.P. 87000
D. R. © 2025

Consejo de Publicaciones UAT
Centro Universitario Victoria
Centro de Gestión del Conocimiento. Segundo Piso
Ciudad Victoria, Tamaulipas, México. C.P. 87149
Tel. (52) 834 3181-800 • extensión: 2905
cpublicaciones@uat.edu.mx • www.uat.edu.mx • <https://libros.uat.edu.mx/>

Libro aprobado por el Consejo de Publicaciones UAT
ISBN UAT: 978-607-8888-82-5

Editorial Fontamara, S.A. de C.V.
Av. Hidalgo No. 47-B, Colonia Del Carmen
Alcaldía de Coyoacán, 04100, CDMX, México
Tels. 555659-7117 y 555659-7978
contacto@fontamara.com.mx • coedicion@fontamara.com.mx • www.fontamara.com.mx
ISBN Fontamara: 978-607-736-989-9

Diseño de portada: Diego Vainesman

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra incluido el diseño tipográfico y de portada, sea cual fuera el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento del Consejo de Publicaciones UAT.

Libro digital

Esta obra y sus capítulos fueron sometidos a una revisión de pares a doble ciego, la cual fue realizada por especialistas pertenecientes al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores. Asimismo, fueron aprobados para su publicación por el Consejo de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Tamaulipas y el Comité Interno de la editorial Fontamara.



Pensar en conservación patrimonial del diseño gráfico arquitectónico latinoamericano

Coordinadora
Rebeca Isadora Lozano Castro





MVZ MC Dámaso Leonardo Anaya Alvarado
PRESIDENTE

Dr. Fernando Leal Ríos
VICEPRESIDENTE

Dra. Dora María Lladó Lárraga
SECRETARIA TÉCNICA

Mtro. Eduardo García Fuentes
VOCAL

Dra. Rosa Issel Acosta González
VOCAL

CP Jesús Francisco Castillo Cedillo
VOCAL

MVZ Rogelio de Jesús Ramírez Flores
VOCAL

Comité Editorial del Consejo de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Tamaulipas

Dra. Lourdes Arizpe Slogher • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dr. Amalio Blanco** • Universidad Autónoma de Madrid, España | **Dra. Rosalba Casas Guerrero** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dr. Francisco Díaz Bretones** • Universidad de Granada, España | **Dr. Rolando Díaz Lowing** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dr. Manuel Fernández Ríos** • Universidad Autónoma de Madrid, España | **Dr. Manuel Fernández Navarro** • Universidad Autónoma Metropolitana, México | **Dra. Juana Juárez Romero** • Universidad Autónoma Metropolitana, México | **Dr. Manuel Marín Sánchez** • Universidad de Sevilla, España | **Dr. Cervando Martínez** • University of Texas at San Antonio, E.U.A. | **Dr. Darío Páez** • Universidad del País Vasco, España | **Dra. María Cristina Puga Espinosa** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dr. Luis Arturo Rivas Tovar** • Instituto Politécnico Nacional, México | **Dr. Aroldo Rodrigues** • University of California at Fresno, E.U.A. | **Dr. José Manuel Valenzuela Arce** • Colegio de la Frontera Norte, México | **Dra. Margarita Velázquez Gutiérrez** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dr. José Manuel Sabucedo Cameselle** • Universidad de Santiago de Compostela, España | **Dr. Alessandro Soares da Silva** • Universidad de São Paulo, Brasil | **Dr. Akexandre Dorna** • Universidad de CAEN, Francia | **Dr. Ismael Vidales Delgado** • Universidad Regiomontana, México | **Dr. José Francisco Zúñiga García** • Universidad de Granada, España | **Dr. Bernardo Jiménez** • Universidad de Guadalajara, México | **Dr. Juan Enrique Marciano Medina** • Universidad de Puerto Rico-Humacao | **Dra. Ursula Oswald** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Arq. Carlos Mario Yori** • Universidad Nacional de Colombia | **Arq. Walter Debenedetti** • Universidad de Patrimonio, Colonia, Uruguay | **Dr. Andrés Piqueras** • Universitat Jaume I, Valencia, España | **Dra. Yolanda Troyano Rodríguez** • Universidad de Sevilla, España | **Dra. María Lucero Guzmán Jiménez** • Universidad Nacional Autónoma de México | **Dra. Patricia González Aldea** • Universidad Carlos III de Madrid, España | **Dr. Marcelo Urrea** • Revista Latinoamericana de Psicología Social | **Dr. Rubén Ardila** • Universidad Nacional de Colombia | **Dr. Jorge Gissi** • Pontificia Universidad Católica de Chile | **Dr. Julio F. Villegas †** • Universidad Diego Portales, Chile | **Ángel Bonifaz Ezeta †** • Universidad Nacional Autónoma de México

Índice

Prólogo	9
<i>Sandra Szir</i>	
CAPÍTULO 1	
Precisiones sobre la noción de “diseño gráfico arquitectónico”	13
<i>Ana Cravino y Jorge Pokropek</i>	
CAPÍTULO 2	
Contrastes visuales en la cuadra central de Ambato	31
<i>Andrea Daniela Larrea Solórzano</i>	
CAPÍTULO 3	
Puesta en valor de la llacta (tierra andina)	59
<i>Mónica Polanco De Luca, José Raúl Tamayo Revilla y Mónica Amparo Ayala Esparza</i>	
CAPÍTULO 4	
La letra urbana como fuente para revivals o reinterpretaciones tipográficas.	
Caso particular de ciudad de La Plata	75
<i>Fabio Eduardo Ares</i>	
CAPÍTULO 5	
Cartografías históricas y procesos de invisibilización. La imagen como herramienta de apagamiento del patrimonio natural	89
<i>Reina Loreda Cansino, Miguel Ángel Bartorila y Esther Magos Carrillo</i>	
CAPÍTULO 6	
Réplicas del patrimonio escultórico y arquitectónico del juego de pelota mesoamericano como método de conservación y difusión	105
<i>Carlos Eric Berumen Rodríguez y Lorena Gertrudis Valle Chavarria</i>	

CAPÍTULO 7

El Centro Histórico de Puerto Vallarta; sus valores desde la construcción social

125

*Fernando Daniel Valdez Olmos, Jimena Vanina Odetti, Alberto Reyes González y
Andrés Enrique Reyes González*

CAPÍTULO 8

De la episteme al sistema cultural de preservación digital de patrimonio en Iberoamérica

145

David Alonso Leija Román y Xóchitl Marissa Dávila Ordoñez

CAPÍTULO 9

Reflexión de manual técnico reglamentario arquigráfico como referente de visualidad en centros históricos contemporáneos

161

Rebeca Isadora Lozano Castro y César Bárcenas Curtis

Prólogo

Cultura gráfica y escrituras expuestas en América Latina

Este libro presenta en perspectiva histórico-cultural y social, fenómenos de diseño gráfico en soporte arquitectónico desplegados en la diversidad territorial latinoamericana. El objeto de estudio, en parte, se vincula a formas materiales que el paleógrafo italiano Armando Petrucci (1986) categorizó como *escrituras expuestas*,¹ aunque excede esos límites. Se describen análisis de cartografías urbanas, tipologías de letras en señalética y cartelería de la ciudad, proyectos arquitectónicos impresos en publicaciones especializadas, lógica comercial exhibitiva y simbólica de réplica; entre otras manifestaciones culturales. La narrativa articula esos dispositivos en su producción, uso histórico, políticas y funciones contemporáneas, en diálogo con circunstancias de su valoración y conservación, así como prácticas tecnológicas de registros digitales de preservación para su memoria y estudio.

Los artículos de esta compilación siguen perspectivas interdisciplinarias en los campos de la arquitectura y el diseño, dentro del contexto de la historia y antropología, estudios de la cultura visual, materialidades y debates en torno al patrimonio. Los estudios de la cultura visual, surgidos como nuevas estrategias de análisis, desde finales de los años 90 del siglo XX y comienzos del siglo XXI, conforman parte de un marco para el análisis de esos fenómenos.² Esos aportes ofrecieron una línea abierta hacia la consideración de objetos por fuera de los cánones tradicionales de la historia del arte ubicados dentro del registro artístico de la *alta cultura* y abordaron un conjunto amplio de objetos consumidos en diversos campos de la vida social, en actos cotidianos o de cultura masiva, comercial y popular.

Precisamente, esos desarrollos tendieron puentes con estudios del diseño gráfico y la arquitectura como manifestaciones de la *cultura visual*. Pero a su vez, los estudios visuales focalizaron como asunto de interés los modos de mirar en función de su historicidad y su situación cultural. Es decir, las imágenes que una cultura

¹ Armando Petrucci, *La escritura. Ideología y representación*, Buenos Aires, Ampersand, 2013 [1986].

² Entre una copiosa bibliografía, pueden mencionarse algunos estudios introductorios: W.J. T. Mitchell, *Interdisciplinarity and Visual Culture. Art Bulletin*, 77, 1995, 540-44; James Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, London, Routledge, 2002; Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003 [1999]; W.J. T. Mitchell, *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. Estudios Visuales*, núm. 1, dic. 2003; Whitney Davis, *A General Theory of Visual Culture*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

produce interactúan con usos, funciones ideológicas y políticas de quienes las crean, pero también, construyen modos de ver y visualidades sociales con relación a sus públicos. ¿Quién mira y qué mira? Son cuestiones que a menudo se cruzan con problemas de género, etnia o clase social, que en el contexto latinoamericano presentan una posible densificación en el análisis de sus imágenes.

Otro marco que puede proveer herramientas teóricas y conceptuales para encuadrar el estudio de esos objetos es el de la *cultura material*.³ Si bien esa aproximación no constituye una novedad, en los últimos años la historia cultural anudó con la antropología y la arqueología modos de análisis que enlazan la cultura y las técnicas en situaciones particulares. De ese modo, se ve y se lee en los espacios, las disposiciones, los materiales y los modos de hacer artefactos, así como razones ideológicas, económicas o culturales, a través de las cuales la cultura oficial o subalterna produce sentidos y modos de lectura: plurales, masivos, conflictivos o más homogéneamente identitarios. Las formas en que a menudo los poderes poseen espacios de comunicación para la arquitectura y las escrituras monumentales, dan cuentan por medio de expresiones y valores que se vehiculizan en el encuentro entre el dispositivo y las sucesivas apropiaciones por parte de usuarios y consumidores.

Finalmente, no puede dejar de mencionarse el conjunto interdisciplinario al que aluden los textos de este libro y supone un tema de agenda de rigurosa actualidad en Latinoamérica. Me refiero a la noción de patrimonio ligado a temas de conservación, pero también para operaciones de digitalización con el fin de preservar los documentos o ponerlos a disposición pública. La gran mayoría de las obras de los programas urbanísticos o monumentales están dirigidos a connotar de manera simbólica el territorio y la sociedad, lo que implica memorias contrastadas

³ Nuevamente, la amplia cantidad de textos al respecto de la cultura material permite solo una enumeración sucinta. Véase David R. Brauner (Ed.), *Approaches to Material Culture Research for Historical Archaeologists: A Reader from Historical Archaeology*, California, Society for Historical Archaeology, 1991; Arthur Berger, *What Objects Mean: An Introduction to Material Culture*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2009; Dan Hicks y Mary C. Beaudry (Eds.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford y New York, Oxford University Press, 2010; Victor Buchli (Ed.), *The Material Culture Reader*, Oxford, Berg, 2002; Christopher Tilley et al. (Eds.), *Handbook of Material Culture*, London, Sage, 2006; W. Kingery ed., *Learning from Things: Method and Theory of Material Culture Studies*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1996; S. Lubar y W. Kingery, *History from Things: Essays on Material Culture*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1995; Thomas J. Schlereth (Ed.), *Material Culture: A Research Guide*, Lawrence, University Press of Kansas, 1985; Fiona Candlin y Raiford Guins, *The Object Reader*, Abingdon, Routledge, 2009; Ian Woodward, *Understanding Material Culture*, Los Angeles, Sage Publications, 2007; Ian Hodder (Ed.), *The Meaning of Things: Material Culture and Symbolic Expression*, London, Harper Collins Academic, 1991.

y disputas políticas o ideológicas, por efecto de sentido. Así, distintos grupos o comunidades proyectan valores y tradiciones que son contingentes con determinada época y lugar, y están en manos de poderes estatales o institucionales que disponen de los recursos y tipo de cuidados para esos objetos.

Por lo general, las escrituras epigráficas constituyen un ámbito de permanencia, y muchas veces las reconstrucciones, ocultamientos o restauraciones están condicionados por valoraciones simbólicas, políticas o culturales, que van desde su cuidado hasta su olvido. La preservación patrimonial comprende debates histórico-críticos y transformaciones en la significación cultural de artefactos, la datación, desplazamientos de obras (a veces a museos), restauraciones totales o parciales, falsificaciones y vínculos con el mercado. En el marco del poscolonialismo, muchos monumentos que representaban poderes colonizadores o esclavistas han sido desplazados, o incluso, destruidos. Así, lo colonial se aplicó para la relación de las formas con la naturaleza o la colonización de la naturaleza.

Los textos aquí desarrollados aluden a escenas de México, Ecuador y Argentina, referidos a momentos y cronologías distintas. En un territorio tan vasto, resulta imposible dar cuenta de la diversidad y complejidad de América Latina con un resultado fragmentario, pero no por eso menos sugerente para amplias y variadas perspectivas de futuras investigaciones.

Sandra Szir

*Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio
Universidad Nacional de San Martín-CONICET
Argentina*

CAPÍTULO 1

Precisiones sobre la noción de “diseño gráfico arquitectónico”

Ana Cravino y Jorge Pokropek
Universidad de Buenos Aires

Introducción

Este libro define el diseño gráfico arquitectónico, y expone su doble papel de *representación* como documento histórico que expresa la cultura material de una época, así como evidencia empírica que sostiene una narrativa teórica sustentada en el carácter de mediación entre la idea y su posible consumación.

La “representación” en arquitectura se refiere a un tipo de comunicación gráfica que, o bien da cuenta de un proceso proyectual, y que, por lo tanto, es parte esencial del mismo (ya que no se puede concebir un diseño sin algún tipo de prefiguración), o bien es el producto de ese procedimiento que permite reconocer y valorar todos los aspectos expresivos del proyecto elaborado. Este capítulo se centra en el resultado del proceso de diseño que se ha dado a conocer al público, dejando de lado todas las herramientas proyectuales, así como las alternativas posibles que han quedado en el camino.

El análisis de viejas revistas de arquitectura editadas en Buenos Aires permite redescubrir el modo peculiar que a comienzos del siglo XX tenían los estudiantes y arquitectos para mostrar sus proyectos. Su digitalización permite el acceso a valiosos documentos históricos que se han preservado para nuestro conocimiento y análisis. Para este objetivo, es útil el método de Mitchell (2009), en el sentido de que “las imágenes puedan ser capaces de reflexionar sobre sí mismas, capaces de proporcionar un discurso de segundo orden que diga, o por lo menos muestre, algo sobre las imágenes” (p. 41), es decir, que hable de ellas y no del mundo.

Definiciones

“El diseño es la invención de un objeto *por* medio de otro, que lo precede en el tiempo. El diseñador opera sobre este primer objeto, el *proyecto*, modificándolo hasta que lo juzga satisfactorio” (Corona, 1990, p. 9).

Esta definición presupone que el dibujo -la gráfica- permite vincular una idea con un resultado material. Es imposible entonces *pensar un proyecto* sin recurrir a algún tipo de representación. El carácter *mediador* de esta representación queda en evidencia, pues vincula el pensamiento con el mundo físico. En este sentido, vale recuperar a Wittgenstein (2017), quien sostiene que la forma de la realidad que constituye el mundo ha de coincidir con la forma figurativa que define al pensamiento, y ambos han de concordar en la forma lógica que determina el lenguaje. Para Wittgenstein (2017) y Peirce (1986), una imagen se caracteriza por el hecho de que representa algo para alguien.

Ahora bien, esa representación no pertenece al mundo privado del diseñador, sino que se constituye en un tipo de comunicación. Por ello, entre el pensamiento subjetivo del diseñador y el mundo objetivo aparece el diseño como representación construida en un lenguaje intersubjetivo, que vale tanto para el diseñador como para un lector entrenado.

La representación gráfica resulta tanto la manifestación material del *diseño interno*, concepto acuñado por León Battista Alberti para caracterizar el proceso mental que se da en el interior del diseñador, como el producto del *diseño externo*, es decir, la acción de dibujar como resultado que puede ser observado por un testigo imparcial e interpretada por él al expresarse según las reglas de un lenguaje.

La representación como mediadora entre pensamiento y mundo no es un hecho acabado -una palabra, una proposición-, sino un proceso dinámico que exige un conjunto de intervenciones e interpretaciones del propio diseñador, hasta que este decide dar por terminado el proceso y seleccionar un producto final para ser exhibido.

Se recuerda que en *Il libro dell Arte*, previo a la publicación del famoso tratado de Alberti, Andrea Cennini utiliza la noción de *disegnare*, primeramente, como sinónimo del verbo dibujar y luego en el sentido actual del término. Sin embargo, a pesar de pretender expresar un listado de recomendaciones para aquellos que deseaban iniciarse en la pintura y el dibujo, en el texto no se incluyen imágenes porque la publicación aparece cuando los medios técnicos de reproducción gráfica de la recientemente inventada imprenta aún eran limitados. Según Tatarkiewicz (1991), este escrito es el que incorpora la palabra *disegno* en el sentido del acto de creación:

En el lenguaje de Cennini, *disegno* ya se usa en las dos acepciones que hoy tiene en italiano moderno, es decir, en el sentido de dibujo, de forma, de esbozo de un objeto que no tiene su fuente en el propio objeto, sino en el sujeto, en el artista y como tal en su proyecto, su intención, su idea, su concepción. Y no se entiende por *disegno* aquello que el artista reproduce, sino que lo crea (p. 40).

Por ende, en el campo de las disciplinas proyectuales la representación no manifiesta o expresa al mundo u objeto que existe por fuera de él, sino que crea ese objeto -o mundo- en la misma acción de representar. Se señala que, en rigor, se prefigura una forma en un proceso proyectual, traducido en una comunicación gráfica. La representación prefigurativa está confeccionada según las reglas de un lenguaje. Actualmente, es posible observar una lámina de *I quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio publicada en 1570¹ y leer las obras presentadas, algunas de las cuales son reconstrucciones de ruinas romanas reinterpretadas por el propio Palladio.

Corona (1990) afirma que:

El diseñador inventa el objeto en el acto mismo de representarlo; esto es, dibuja un objeto inexistente, cada vez con mayor precisión. Esta precisión es un aumento en el detalle, dentro del sistema de reglas de la representación misma. Así el Diseño es la descripción progresiva de un objeto que no existe al comenzar la descripción (p. 10).

De igual manera, Bonta (1979) define un proyecto como “una documentación que describe un objeto inexistente y, eventualmente, describe también las operaciones necesarias para conferirle existencia” (p. 34).

Por consiguiente, el proceso proyectual consiste en la construcción de un conocimiento preciso de aquello que no existe, pero puede existir gracias a esa misma práctica proyectual. Por ello, el lenguaje gráfico necesario para la materialización de la obra debe ser riguroso y evitar ambigüedades, sin que esto afecte la existencia de diferentes niveles de lectura.

Las obras de arquitectura, construidas o no, se dan a conocer habitualmente mediante dibujos compuestos por vistas, plantas, cortes y perspectivas. Diferentes publicaciones profesionales exhiben obras y proyectos que son evaluados por la calidad gráfica expuesta, permitiendo la interpretación objetiva de lo presentado. Sin embargo, estos dibujos no solo brindan información sobre al proyecto edilicio, sino que también expresan la cultura material de un tiempo y lugar, además de

¹ El ejemplar de 1570 está digitalizado en <https://archive.org/details/iquattrolibridel01pall/page/106/mode/2up>

reflejar una manera particular de entender la arquitectura. Esto influye en el idiolecto del arquitecto y en la selección de herramientas representacionales que ese diseñador elige en función de sus intereses, para exponer sus ideas, constituyentes del verdadero *diseño gráfico arquitectónico*.

Las representaciones organizan un material valioso para comprender una época, un pensamiento, una metodología proyectual, y a veces no resulta importante si la obra fue o no construida, como el caso de los análisis respecto a las famosas casas con patio de Mies van der Rohe, proyectos urbanos de Le Corbusier o Hilberseimer. Por ello, innumerables trabajos de investigación analizan las diferentes premiaciones de concursos de arquitectura para entender el estado de la disciplina en un momento dado (Barczuk, 2021; Eliash, 2005; Schere, 2008), porque tanto los juicios de los jurados, así como la selección de trabajos escogidos, son una muestra inestimable del estado del pensamiento arquitectónico en dicho corte sincrónico.

Aunque la mayoría de las investigaciones sobre proyectos no construidos se centran en estudiar la teoría arquitectónica que actúa como un paradigma a la manera de Kuhn (sistema de creencias, valores, herramientas, etcétera), también se abre un campo de estudio para estudiar los modos de la representación, es decir, el *diseño gráfico arquitectónico* que una época, o un diseñador, consagró como adecuado para expresar un sistema de ideas.

Representaciones

Las representaciones permiten ser interpretadas como la manifestación de un tipo de pensamiento epocal. Para Roger Chartier (1992), hablar de la *historia cultural de lo social*, supone entender a la cultura como un conjunto de prácticas y representaciones por las cuales el individuo forma el sentido de su existencia a partir de necesidades sociales concretas, puesto que, para él, por ejemplo, puede ser fundamental la aparición del libro como artefacto cultural, pero también la invención del lector. Para Chartier, es necesario tomar a la cultura como una actividad teniendo en cuenta el esfuerzo por fabricar sentido apropiándose de signos y símbolos puestos a disposición socialmente. Por eso, la publicación de dibujos de arquitectura (plantas, cortes, vistas, croquis, perspectivas) se dirige a una audiencia entrenada, ávida de información, que forma parte de una comunidad lectora. No importa tanto el dibujo *per se*, que puede ser un dispositivo privado, útil pero efímero, sino que es relevante su difusión y apropiación. En este sentido, Chartier (1999) señala que, en el siglo XVIII, “el mismo siglo de oro de la tratadística de arquitectura, habría existido una *fiebre de leer* o una *rabia lectora*” (p. 97).

Silvia Cirvini (2011) afirma que en Argentina empieza a darse un proceso semejante:

...desde 1910 aproximadamente, puede identificarse un público ávido de periódicos y revistas en el cruce de dos variables: la alfabetización y homogeneización de la educación pública y el ascenso social de los vastos sectores medios. Lo nuevo, aquello que condensa mejor los significados de la época (la actualidad, lo efímero de la moda, lo moderno), está representado por el auge de las revistas ilustradas (culturales y sociales en sentido amplio), entre las que se destacan: *Mundo Argentino*, *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*. En medio de este panorama surgirán las revistas especializadas, no sólo arquitectónicas, que si bien apuntan a objetivos específicos y tienen una difusión restringida como se verá, están imbuidas del *espíritu* de la época, su funcionamiento y eficacia responden a una lógica que privilegia la palabra escrita en la conformación de la opinión pública (p. 20).

Para Cirvini (2011), el surgimiento de las publicaciones sobre arquitectura guarda coherencia con la consolidación del campo profesional y su desvinculación de las ingenierías. De esta manera aparece la *Revista Técnica* (1895), más tarde *La Ingeniería* (1897), órgano oficial del Centro Nacional de Ingenieros, y después *Arquitectura* (1904) como un suplemento específico dentro de la *Revista Técnica*. En 1910, se funda el Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y al año siguiente se publica la *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura* (1911) que dura solo un año. Posteriormente, se crea la *Revista de Arquitectura* (1915) que es editada por el Centro de Estudiantes. Mientras que en 1917, de manera conjunta con la Sociedad Central de Arquitectos, la revista mantiene presencia por casi 50 años, siendo la voz autorizada de la corporación de arquitectos. En esta época coexisten otras publicaciones: *El Arquitecto* (1919-1926), *Nuestra Arquitectura* (1929-1986), *El Arquitecto Constructor* (1907-1957) y la *Revista del CACVA* (1927-1951); estas dos últimas con un perfil más técnico.

Las publicaciones de arquitectura requieren de una apoyatura gráfica: plantas, cortes, vistas y perspectivas, que son los medios por los cuales se transmite información arquitectónica, del mismo modo que la química recurre a ecuaciones y diagramas.

Según Charles Peirce (1986):

Un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en

lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el fundamento del representamen (p. 22).

Para Peirce, es fundamental el papel que desempeña la representación en el signo, respecto de algo que se encuentra en el lugar de algo distinto para un determinado receptor. Una serie de líneas interpretadas como un plano permite obtener información sobre el proyecto de arquitectura que representa. Del mismo modo que un músico lee una partitura con notas musicales que dejan entrever cierto estilo compositivo, un lector más o menos experto en arquitectura identifica una serie de intenciones en un dibujo que es más que un simple conjunto de trazos y que, en sí mismo, se constituye como *proyecto*.

Semiológicamente, Saussure (1945) afirma que “la lengua es un sistema de puros valores que nada determina fuera del estado momentáneo de sus términos” (p. 106). Eso es una institución social, puesto que el carácter arbitrario de los signos que la componen -los puros valores- requieren de consensos provisionales y tentativos que se manifiestan en la construcción de representaciones de arquitectura. El acto de *leer* un plano de arquitectura nos habilita a obtener información sobre el proyecto y hablar sobre el tipo de representación que configura un lenguaje codificado. Sin embargo, también se puede distinguir el *signo arquitectónico*, cuyo objeto referente es una obra, construida o no, pudiendo con el significante estar compuesto por fotos, maquetas, plantas, cortes, etcétera, de dicha obra, mientras que su significado describe y valora esa obra. En este caso, se señala si el objeto es real o simplemente imaginario.

Mientras que se reserva la denominación de *signo mediador* para aquel signo cuyo referente no es ya la obra, sino el dibujo mismo. El significado de ese signo ya no hace alusión a la calidad o belleza de una obra, sino a la calidad y belleza de la representación (Cravino, 2005, p. 14). Asimismo, se puede asociar este signo con la noción de *metaimagen* de Mitchell (2009), puesto que estas imágenes actúan “como reflexiones de segundo orden sobre las prácticas de representación visual; se preguntan qué es lo que las imágenes nos dicen cuando se teorizan (o se representan) a sí mismas” (p. 17). Por eso, se considera que ambos tipos de signos son representaciones, con expresión de ideas que, por un lado, van en torno al proyecto, y por otro, son referidas a la manera de comunicar o expresar ese proyecto, es decir, ideas sobre el diseño gráfico arquitectónico.

Sistemas de representación

En la formación de los arquitectos para comienzos del siglo XX en la Universidad de Buenos Aires, así como en otras instituciones similares, históricamente existían dos sistemas gráficos diferenciados: la representación artística y la científica. En primer lugar, al ubicarse la arquitectura dentro de las bellas artes, el perfil que se intentaba formar era el de un artista completo como aquel del Renacimiento: arquitecto, escultor y pintor, lo que trajo después la incorporación de materias como modelado (escultura), dibujo de ornato y de figura. En este sentido, especificar el carácter *artístico* de la disciplina arquitectónica formaba parte de una identidad que deseaba instituirse. Dichas materias desarrollaban las competencias artísticas del futuro arquitecto.

En segundo lugar, la carrera de Arquitectura estuvo inserta en una época dominada por el espíritu del positivismo, siendo de suma importancia la introducción del sistema ideado por Gaspard Monge, lo que provocaría una modificación esencial en la representación, transitando de modelos pictóricos a esquemas racionales. En consecuencia, se incorporarán los estudios *científicos* de geometría descriptiva, así como de perspectivas y sombras.

En esos años, además, existió una disposición natural para el arte, que según se creía era imposible de enseñar, de modo que, fue necesario seleccionar aquellos que estuvieran dispuestos, mediante estrictas pruebas de admisión eliminatorias. Esto consistió en una copia del *Tratado de Vignola* y una reproducción al natural de un modelo de yeso, es decir, una representación *científica* y otra *artística* (Cravino, 2012).

Los planes de estudio explicitaban que geometría descriptiva, así como perspectivas y sombras, eran materias *científicas*, lo que se demostraba tácitamente porque la primera de estas también formaba parte del currículum de Ingeniería Civil. Una época donde el límite entre *ciencia aplicada* y *tecnología* era más que difuso, y donde el perfil politécnico dominaba gran parte de la enseñanza.

Justificar una materia, en otras palabras, un conjunto de contenidos, prácticas y valores, en una facultad cientificista y positivista, se realizaba por medio de mecanismos institucionalmente legitimados. Entonces, el hecho de apelación al adjetivo *científico* no resultó redundante. Asimismo, el carácter *exacto* de la geometría (por ser una ciencia formal y no fáctica) la ubicó en el universo cartesiano de aquellos saberes indudables, o de acuerdo con Kant (1988), sobre las verdades sintéticas *a priori*, es decir, demostrables racionalmente y no mediante experiencias empíricas fallibles.

Por otra parte, las prácticas realizadas en estas asignaturas se sustentaban en procedimientos racionales, reglas y leyes, así como en una fuente autorizada,

como el manual de geometría descriptiva o el *Tratado de los Cinco Órdenes* de Vignola,² un texto obligado en la enseñanza.

Por último, cierta noción de *científico* deriva del pensamiento de Julien Guadet (1910), expresado en sus *Éléments et Théorie de L'architecture*. Siendo que, *Cours Professé à l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*³ sostiene que:

el arquitecto de hoy es, o debería ser, un hombre demasiado múltiple, un hombre de ciencia en todos los asuntos que tienen que ver con la construcción y sus aplicaciones, un hombre de ciencia también en su profundo conocimiento de toda la historia de la arquitectura (pp. 12-13).

Guadet, según Banham (1985), fue influido por Paul Valery (y Leonardo Da Vinci). Es posible que la poética arquitectónica tuviese su fundamento en el rigor científico con que se aborda la disciplina proyectual. En sus inicios, los contenidos de las materias *científicas*, como: geometría descriptiva, perspectivas y sombras, fueron exhaustivos y detallados; siendo concebidos como *problemas* o tareas (trazar, resolver, determinar, etcétera), y no como meros *temas*.

A mediados de la década de 1950, la crisis del positivismo y la caída del academicismo tardío, aún vigente en las aulas de arquitectura, aunado a un recambio generacional en el cuerpo docente, posibilitó una transformación revolucionaria en la enseñanza de la Universidad de Buenos Aires. De las dos posiciones enfrentadas, tesis y antítesis, ciencia y arte, razón y espíritu, surgió una síntesis novedosa: *Visión* (materia del departamento *Visión* y editorial *Nueva Visión*). Esta, además de incorporar las nociones heredadas de Moholy Nagy, tomó aportes, primero, de la fenomenología a través de autores como Arnheim y Bachelard, y luego de la semiótica y del estructuralismo (incluyendo la Teoría de la Gestalt); lo que permitió el abordaje *científico* de la creación *artística*.

Así, se reiteran las vinculaciones de las nuevas generaciones de arquitectos -muchos de los cuales se desempeñaban entonces como auxiliares en la cátedras de plástica (que reemplazaría a modelado), dibujo (que uniera las materias de dibujo de figura y de ornato) y composición decorativa- con artistas de tendencias tales como el arte concreto-invencción, movimiento madí, perceptismo y con la revista *Nueva Visión*; y las relaciones que estos mismos jóvenes establecieron con las vanguardias arquitectónicas europeas y norteamericanas (Devalle, 2009).

Precisamente, Doberti y Giordano (1993) identifican tres modos de representación: el organizativo, el perceptual y el objetual, vinculados

² <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080018667/1080018667.PDF>

³ <https://archive.org/details/lmentsetthoried01guad/page/12/mode/2up?q=connaissance>

respectivamente con la geometría descriptiva, la perspectiva clásica y las perspectivas paralelas, que caracterizan los diferentes modos de prefiguración. El dibujo organizativo se fundamenta en la geometría descriptiva que permite representar el espacio tridimensional que se encuentra por sobre una superficie bidimensional, a partir de un sistema de proyección diédrica. Este consta de dos 2 planos ortogonales, perpendiculares entre sí (vertical y horizontal), sobre los cuales se realizan las proyecciones. Eso, claramente revela el modo en que se organizan las partes de un todo.

En ese sentido, el dibujo propone cómo operar sobre una espacialidad exhaustivamente controlable (desdoblada, analítica, mensurable), regular el orden geométrico (forma, proporción, tamaño, ejes, modulaciones, trazados reguladores, simetrías) y disponer las funciones: zonificación, conexiones, usos. Mientras tanto, las convenciones del sistema se sustentan, en: rigor geométrico/gráfico, proyecciones concertadas y valor de línea.

Por ende, el dibujo organizativo opera sobre las improntas del objeto, registra y reproduce una espacialidad que requiere ser recompuesta para recuperación de la unidad configurativa. El dibujo perceptual alude al conjunto de perspectivas cónicas con uno, dos o tres puntos de fuga. Siendo que, el *punto de fuga* es el plano de la imagen de una representación en perspectiva donde las proyecciones en perspectiva bidimensional de líneas paralelas en el espacio tridimensional pareciera que convergen. La perspectiva cambia en función de la ubicación del espectador. Este tipo de representación reconstruye y comunica cómo se percibe el mundo desde un enfoque fenomenológico y sensible. Por ello, es frecuente en los croquis realizados *in situ*.

El dibujo objetual corresponde al tipo de representación gráfica llamado axonométrica, que consiste en una perspectiva de proyecciones paralelas, referida a tres ejes ortogonales, de tal forma que se conserven sus proporciones en cada una de las tres direcciones del espacio: altura, anchura y longitud. La perspectiva axonométrica cumple características importantes que la distinguen de la perspectiva cónica, donde la escala del objeto representado no depende de su distancia al observador como si este fuese prescindente, y las dos líneas paralelas en la realidad son también paralelas en su proyección, es decir, en su *representación axonométrica*. Dentro de este tipo de perspectiva se encuentran las ortogonales (isométrica, dimétrica y trimétrica) y las oblicuas (militar y caballera). En la proyección isométrica, el sentido de la visualización es de tal magnitud que los tres ejes del espacio aparecen igualmente en escorzo, y hay un ángulo común de 120° entre ellos. La dimétrica posee dos ángulos con la misma amplitud, el tercero de amplitud diferente, y la trimétrica tiene los tres ángulos desiguales. En la perspectiva caballera, dos de las

dimensiones del volumen a representar se proyectan en verdadera magnitud (el alto y el ancho), y la tercera (la profundidad) aparece con un coeficiente de reducción. Por último, en la perspectiva militar el plano horizontal conserva sus dimensiones y proporciones.

Según Doberti (1993), todo lo que se dibuja en este sistema toma categoría de objeto, confirmado en su deslinde con el sujeto, destacando la capacidad de ser instrumento para el estudio objetivo y racional, puesto que no representa cómo se ve, sino cómo se sabe que es un objeto.

En ese sentido, este sistema propone operar sobre una espacialidad uniforme en su métrica e ilimitada en su extensión; prescindir del punto de vista del observador y objetualizar la representación; reconocer y analizar objetivamente las formas en el espacio (espacio configurado y configurante); permitir la descomposición del objeto y la exploración de las relaciones entre las partes y el todo (desgloses o despieces), como en las perspectivas invertidas elaboradas por Auguste Choisy y recuperadas como instrumento proyectual por Mario Botta; y facilitar el uso de transparencias para visualizar simultáneamente el interior y exterior.

Las convenciones del sistema se sustentan en triedro de referencia; valor de línea (no por proximidad, sino para categorizar los componentes); valor plano (según las caras del triedro, para enfatizar la tridimensión); punteados para transparencias o proyecciones del desglose.

Precisamente, considerando la enseñanza de la arquitectura se puede observar la presencia de trabajos de estudiantes a comienzos del siglo XX, publicados en la *Revista de Arquitectura*, órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en Argentina. En esos trabajos prima el dibujo organizativo en función de las leyes establecidas por el método ideado por Gaspard Monge (1922), con plantas, vistas y cortes. Sin embargo, a pesar de ser representaciones *científicas* siguiendo las reglas de la geometría descriptiva, las láminas no estuvieron exentas de un tratamiento *artístico*, utilizando recursos como acuarelas y aguadas, además del empleo habitual de la tinta china para el trazado de líneas.

Por eso, son interés de este estudio los criterios de composición clásicos del proyecto (ejes, simetría, presencia del poché y el marché, empleo de los órdenes griegos y romanos) que expresan las obras representadas, pero también el conocimiento en torno a cómo está elaborada la representación bajo un estricto orden. Es decir, el diseño gráfico arquitectónico que se incluye con fotografía de autor, en el caso de la lámina de Alberto Federico Laas.

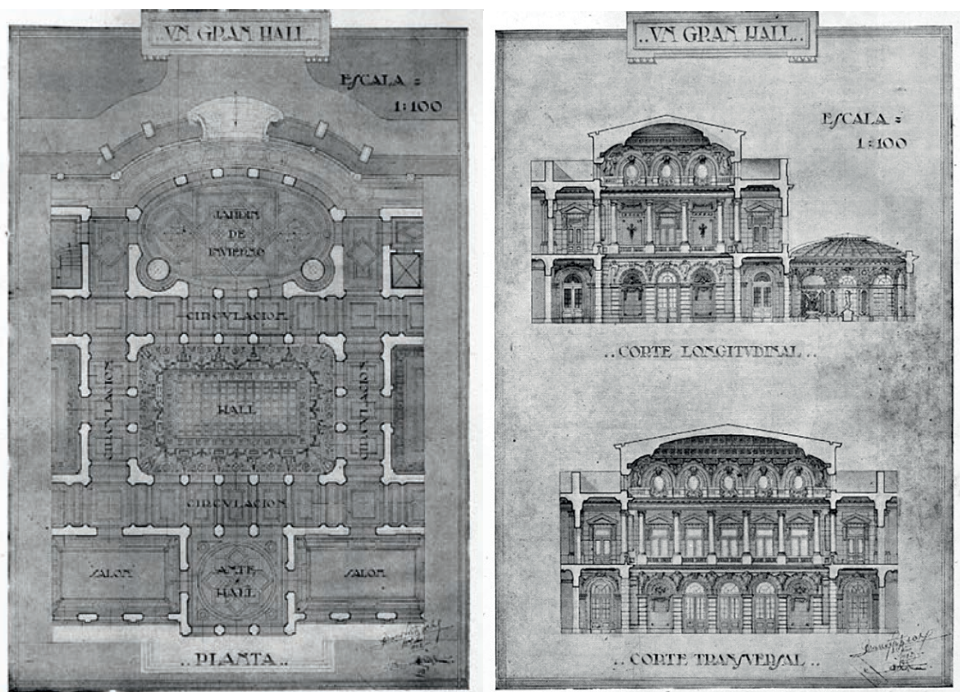


Figura 1. Gran Hall, estudiante de 3er. año Bruno Fritzsche
Fuente: *Revista de Arquitectura*, N° 36, diciembre de 1923, pp. 130-131.

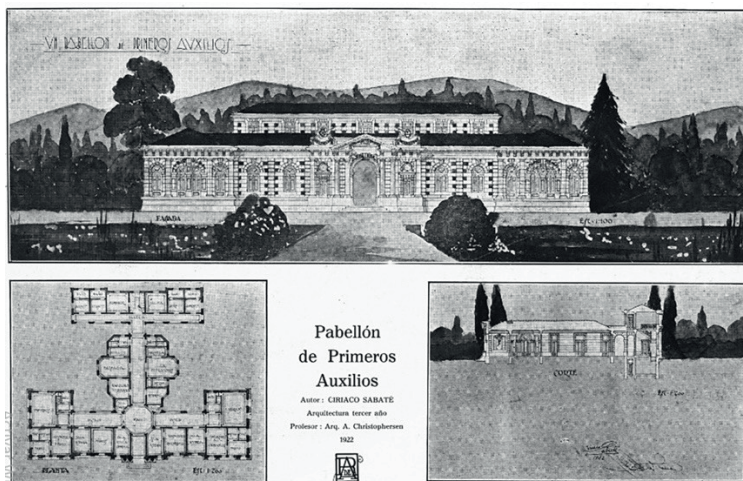


Figura 2. Pabellón de primeros Auxilios, Ciriaco Sabaté
Fuente: *Revista de Arquitectura*, N° 35, noviembre de 1923, p. 115.

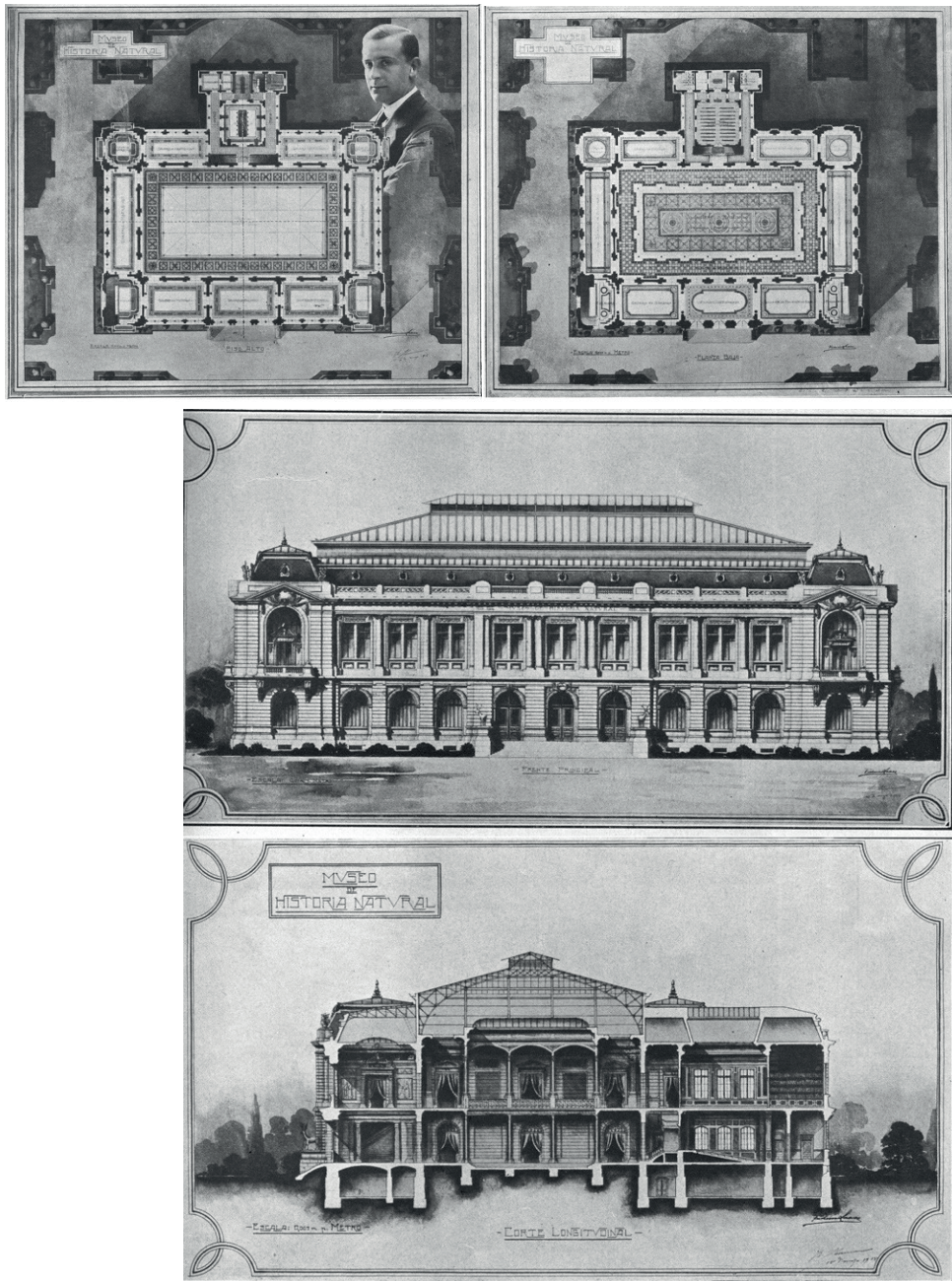


Figura 3. Museo de Historia natural, Alberto Federico Laas, estudiante de 5to. año

Fuente: *Revista de Arquitectura*, N° 6, junio de 1916, Lámina 1 y 2.

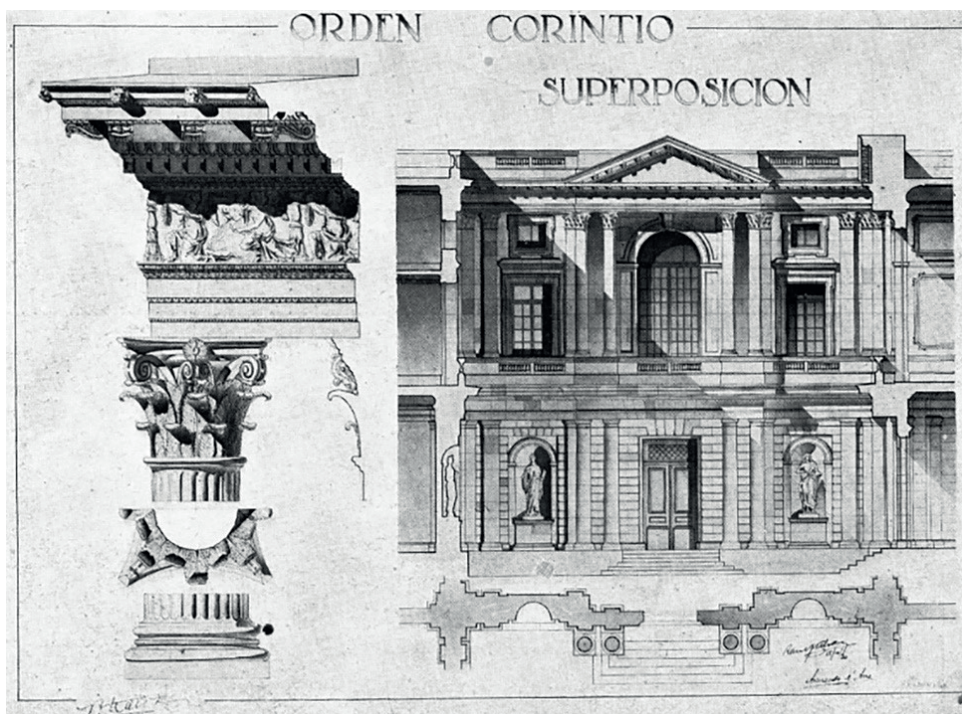


Figura 4. Salón Anual de estudiantes de arquitectura. Estudiante de primer curso Armando D'Ana

Fuente: *Revista de Arquitectura*, N° 120, diciembre de 1930, p. 732.

Por otra parte, los dibujos realizados en la excursión que los estudiantes realizaron a la provincia de Córdoba en 1918, así como otros croquis presentes en las típicas crónicas de viajes de alumnos y profesores de la escuela de arquitectura, recurrieron al dibujo perceptual. Eso fue con la finalidad de dar cuenta de aquello que se vio tal como se ha visto.

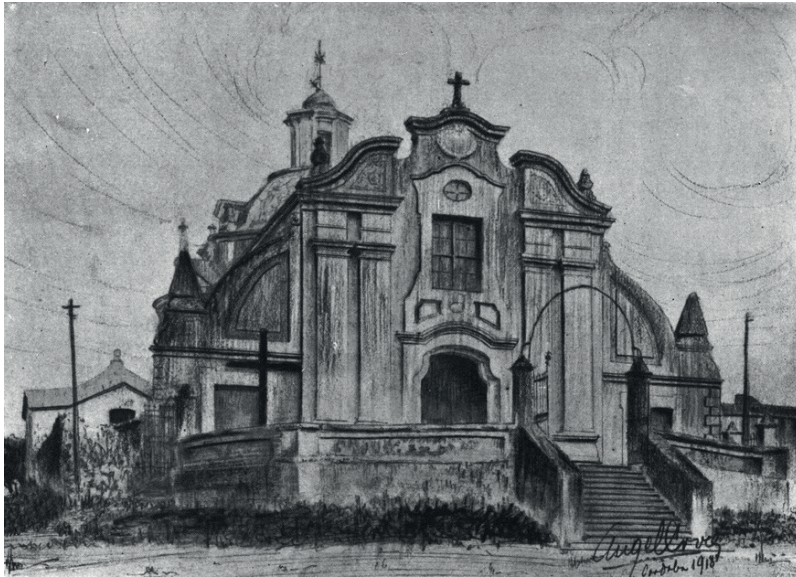


Figura 5. Perspectivas a carbonilla del estudiante Ángel Croce en la excursión de estudio a la provincia de Córdoba
Fuente: *Revista de Arquitectura*, N° 21/22, marzo-junio 1919, pp. 11-31.

En uno y otro caso, es claro el carácter artístico de la representación, no solo de lo representado. El advenimiento de la arquitectura moderna en las aulas cambió el eje de lo discursivo, de lo que se dice y de cómo se dice. Tal como sostienen Alison y Peter Smithson (1965):

Esencialmente, una arquitectura moderna fue (a) Cúbica, o parecía tallada desde cubos. (b) Organizada geoméricamente y muy abstracta en su interpretación de las actividades humanas. (c) Algo completo, en sí mismo. (d) Colocada, no enraizada a su sitio. (e) Normalmente blanca y de colores fuertes, o hecha de materiales brillantes. (f) Los materiales naturales cuando eran usados aparecían como sustitutos de materiales artificiales todavía no inventados (p. 590).

La arquitectura moderna, también llamada *racionalista*, encontró como vehículo protagonista de su expresión al dibujo objetual que prescinde del punto de vista del observador. Las axonómicas militares permiten hablar de la abstracción y los volúmenes *organizados geoméricamente* surgen de las mismas plantas que revelan un orden racional. En los primeros ejercicios se recurre a la simetría especular, posteriormente rompiendo con ella.

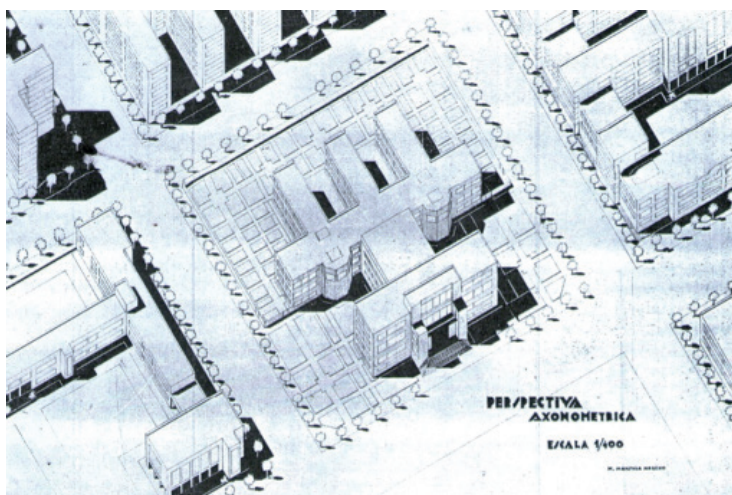


Figura 6. Escuela de Ciencias Naturales, Alumno: Mariano Mansilla⁴, Arquitectura Cuarto Curso, Prof. René Karman, 1931

Fuente: *Revista de Arquitectura*, N° 129, septiembre de 1931, p. 465.

⁴ Fundador en 1932 junto a Ignacio Pirovano y José Enrique Tívoli de la famosa casa Comte de diseño y decoración.

Figura 7. Un hospital, alumno: Ricardo Vera Barros, Arquitectura tercer curso, Prof. A. Villalonga, 1934
Fuente: *Revista de Arquitectura*, N° 165, septiembre de 1934, pp. 40-408.

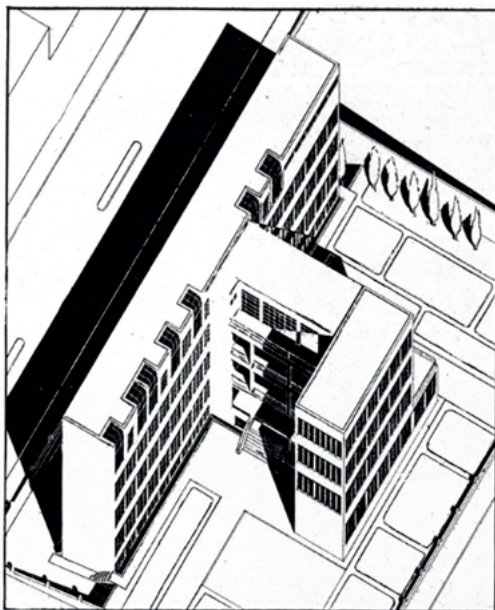
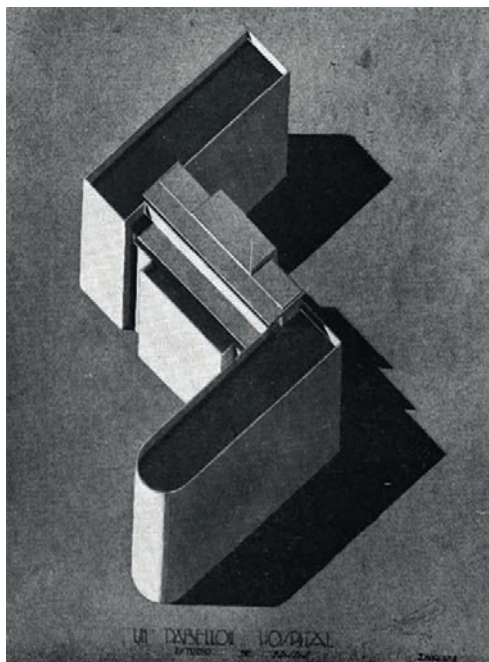


Figura 8. Un hospital, alumno: Juan Kurchan,⁵ Arquitectura tercer curso, Prof. A. Villalonga, 1934
Fuente: *Revista de Arquitectura*, N° 167, noviembre de 1934, p. 499.



⁵ Ricardo Vera Barros y Abel López Chas fueron miembros del renovador grupo Austral.

Así, las láminas prescindieron de todo aspecto decorativo u ornamental, no estuvieron cerradas en sí mismas, se eliminó la focalidad del proyecto y los edificios representados parecía que formaban parte de un continuo mayor como el propio espacio moderno (Pokropek, 2015). El énfasis sobre el detalle desapareció buscando impactar desde la geometría pura las lógicas de proporción y la presencia oculta de trazados reguladores rítmicos, en lugar de la tradicional simetría especular (Pokropek, 2020).

Comentarios finales

En conclusión, la representación de la forma arquitectónica entendida como un tipo de diseño gráfico dentro de un proceso proyectual es, en rigor, una representación prefigurativa que permite proponer al mundo la existencia de una forma aún inexistente. Desde este enfoque y con un carácter claramente persuasivo, el dibujo que representa los atributos formales (por más riguroso que sea) tiende a estimular una experiencia estética visual, participando en la condición de arte aplicado que poseen los demás signos productos del diseño gráfico. En ese sentido, interesa ahora deslindar esos dibujos prefigurativos que sintetizan visualmente los rasgos dominantes de la forma arquitectónica y buscan válidamente una expresión estética coherente, así como aquellos otros dibujos que también pueden prefigurar la forma y permitir su riguroso análisis sintáctico. Con eso, se refiere a los trazados reguladores que son determinantes ante la posible presencia de estructuras rítmicas mediante operaciones retóricas necesarias, que establecen su sabia interdependencia con la capacidad de la forma para poetizar la experiencia. Finalmente, se advierte que las lógicas de coherencia que rigen la totalidad de esta producción gráfica proponen una inevitable y rara belleza que contribuye a legitimar y dar sentido a la conservación y valorización de tales dibujos.

Referencias

- Banham, R. (1985). *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Paidós.
- Barczuk, I. E. (2021). El concurso como herramienta de pensamiento. Una revalidación del carácter investigativo y experimental de las competiciones arquitectónicas. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 11(1), 62-71.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Gedisa Editorial.
- . (1999). Las revoluciones de la lectura: siglos XV-XX. *Revista de Humanidades*, 7, 91-110. <https://www.redalyc.org/pdf/384/38400705.pdf>
- Cirvini, S. (2011). Las revistas técnicas y de arquitectura (1880-1945). Periodismo especializado y modernización en Argentina. *Argos*, 28(54), 13-60.
- Corona Martínez, A. (1991). *Ensayo sobre el proyecto*. Editorial CP67.
- Cravino, A. (2005). *Reflexiones sobre la teoría y la crítica*. Praia.
- . (2012). *La enseñanza de la arquitectura. Una aproximación histórica*. Nobuko.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma*. Paidós.
- Doberiti, R. y Giordano, L. (1993). *El dibujo objetual. Reformulación sistemática de las perspectivas paralelas*. Serie Difusión FADU-UBA.
- Eliash, H. (2005). Reflexiones sobre los concursos de arquitectura. Concepción imaginada. *Arquitecturas del Sur*, 31, 47-51.
- Guadet, J. (1910). *Éléments et théorie de l'architecture. Cours professé à l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*. Librairie de la construction moderne.
- Kant, I. (1988). *Crítica de la razón pura*. Alfaguara.
- Mitchell, W.J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal.
- Monge, G. (1922). *Geometrie Descriptive*. Gauthier-Villars. <https://archive.org/details/geodescaugmdune01mongrich/page/n9/mode/2up>
- Peirce, Ch. S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.
- Pokropek, J. (2020). Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 81, 19-29.
- . (2015). *La espacialidad arquitectónica. Introducción a sus lógicas proyectuales para una morfología de las promenades*. Nobuko.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Losada.
- Smithson, P. y Smithson, A. (1965). *The heroic period of modern architecture*. The Standard Catalogue Co.
- Schere, R. (2008). *Concursos 1825-2006*. SCA.
- Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de la estética*. Akal.
- Valery, P. (1957). *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Ediciones Gallimard.
- Wittgenstein, L. (2017). *Tractatus logico-philosophicus*. Editorial Gredos.

CAPÍTULO 2

Contrastes visuales en la cuadra central de Ambato

Andrea Daniela Larrea Solórzano

Universidad Técnica de Ambato

Introducción

La conservación patrimonial del diseño gráfico arquitectónico latinoamericano es un desafío de gran importancia para preservar la historia y la cultura de cada sector. Este proceso permite avanzar en la construcción de un marco teórico que potencie la conservación patrimonial en este campo pocas veces considerado. Esta construcción teórica, a su vez, podría ayudar a definir los criterios para la selección de obras de diseño gráfico arquitectónico que merecen ser conservadas. A partir de la investigación sobre el diseño gráfico arquitectónico de cada territorio, se pueden desarrollar herramientas y metodologías para su conservación, protección y preservación frente a la degradación y el deterioro que se da con el paso del tiempo. Este tipo de estudios promueven la colaboración entre los profesionales de la conservación patrimonial, el diseño gráfico y la arquitectura, para garantizar que estos elementos se resguarden de manera efectiva y sostenible.

La conservación patrimonial del diseño gráfico arquitectónico latinoamericano es un tema complejo que requiere un enfoque multidisciplinario, puesto que implementar medidas efectivas puede ayudar a garantizar que este patrimonio se conserve para las generaciones futuras.

En el caso de Ecuador, como lo señala Chávez (2015) con “la creación de instituciones como el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, hacia fines de los años 70 y principios de los 80” (p. 14), se iniciaron los procesos de recuperación y conservación de bienes culturales, principalmente bienes arquitectónicos. En 2007, se estableció la declaratoria de “Estado de Emergencia del Patrimonio Cultural”, destinándose un presupuesto para la recuperación de bienes de interés histórico-cultural.

Este tipo de intervenciones, obedecen a las nuevas líneas de acción trazadas de manera global para la gestión del patrimonio,

trascendiendo del elemento a la importancia del contexto; desde la integralidad, dentro de un contexto territorial, de características geográficas, naturales, históricas, culturales propias, con la finalidad de dinamizar los territorios y generar un desarrollo económico, social y cultural sostenible en beneficio de las comunidades que lo habitan (León, 2018, p. 162).

De este modo, sobre la conservación del patrimonio opera una nueva mirada mucho más amplia que considera el entorno como resultado de la relación naturaleza-ser humano.

Ante estas motivaciones -y estableciendo como contexto específico la ciudad de Ambato, situada en la provincia de Tungurahua, en la Sierra central del Ecuador- nos proponemos analizar los murales plásticos dispuestos en la cuadra central de la ciudad, como base de una lectura sobre las transformaciones estilísticas que se han suscitado en este escenario.

En 1949 sucedió un desastre natural que devastó la ciudad de Ambato, un terremoto de magnitud de 6.7 en la escala de Richter, con su epicentro localizado en Pelileo, a unos 10 kilómetros de Ambato, el cual ocasionó la muerte de más de 6 000 personas y dejó a miles sin hogar. La destrucción a causa de este fenómeno natural fue generalizada, donde edificios, carreteras y puentes colapsaron. La zona céntrica ambateña y su edificación insigne, que es la iglesia *La Catedral*, también fueron afectadas. Por esta razón, la ciudad fue reconstruida con un nuevo diseño urbano.

Actualmente, en esta cuadra central coexisten edificios con diversos estilos que van desde lo colonial a lo moderno. A esto se suma que, con el paso de los años, sobre estos muros se han incluido murales plásticos de las más diversas corrientes gráficas.

Por tal razón, este proyecto pretende identificar los contrastes visuales, morfológicos y simbólicos presentes en los murales ubicados alrededor del parque Montalvo, situado en el centro de la ciudad de Ambato, dispuestos en algunos de los edificios en los que funcionan los poderes políticos de la ciudad y la provincia. Entre los casos de estudio se consideran los murales de la Biblioteca del Gobierno Provincial, del edificio del Ministerio de Transporte y Obras Públicas y del edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana núcleo de Tungurahua.

Problema: contrastes visuales, un patrimonio oculto en el centro de Ambato

Como señala Eljuri (2023), en los procesos de reconversión urbana se consideran como espacios privilegiados a los centros históricos de las ciudades, “por su alto valor simbólico y de centralidad. En este contexto, pensar en los centros históricos y las plazas, amerita recordar que no son entes autónomos de la ciudad, sino que forman parte de la trama urbana” (p. 66).

Uno de los espacios más reconocidos dentro de la ciudad de Ambato corresponde a la cuadra que circunda el *Parque Montalvo*, que lleva su nombre en homenaje al escritor Juan Montalvo, un personaje destacado que junto con Juan León Mera y Juan Benigno Vela le han dado el reconocimiento de la ciudad de los tres Juanes.

Alrededor de este parque, se sitúan el edificio central del Gobierno Autónomo Descentralizado (GAD) Ambato, el GAD provincial de Tungurahua, la gobernación de Tungurahua, varios edificios administrativos dependientes de los ministerios del estado. Además, el edificio de la Biblioteca Provincial, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo de Tungurahua y la iglesia La Catedral (Figura 1). Es decir, circundan este parque los edificios donde se concentra el poder político, cultural y religioso de la ciudad.



Figura 1. Vista aérea de la iglesia La Catedral y el Parque Montalvo

Fuente: David Díaz Loyola.

En el marco de este paisaje urbano se forja el discurso de la ambateñidad. La Catedral se reconoce como un símbolo de renacimiento de la ciudad, estableciéndose a partir de esta edificación una narrativa de identidad, que ha permitido la construcción de un sentido visual común que representa el patrimonio de la ciudad.

Este constructo social se ha gestado en función de las múltiples imágenes que circulan sobre este espacio, asociadas a uno de los eventos más importantes de la ciudad, la Fiesta de la Fruta y de las Flores (FFF). Bajo Acuerdo Ministerial N° 169-09, emitido por el Ministerio de Cultura, el 27 de julio de 2009, la Fiesta de la Fruta y de las Flores, fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial del Ecuador.

Carrillo et al. (2017) señalan que:

La voluntad, fervor y entusiasmo en búsqueda de una respuesta tangible al daño sufrido por los habitantes de la ciudad de Ambato, luego del terremoto del 5 de agosto de 1949, se convirtió en una experiencia de acción creadora con el aliento de la Fiesta de la Fruta y de las Flores (FFF) como elemento singular social basado en un relato de vida (...) Esta festividad mantiene un proceso de transformación tendiente a convertirla en una auténtica vitrina hacia el mundo, al exponer su legado que identifica a la celebración, por medio de significados, y elementos que inspiraron a sus gestores (p. 3).



Figura 2. La Catedral decorada para la FFF

Fuente: David Díaz Loyola.

Una de las actividades principales de esta fiesta popular es la Bendición de las Flores, las Frutas y el Pan, que se realiza en el atrio de La Catedral, frente al Parque Montalvo. Cada año, este espacio es decorado con diversas alegorías, en un mural que cubre la puerta frontal de la iglesia y que se elabora con flores, frutas y pan de la ciudad.

El estilo arquitectónico de La Catedral contrasta con el entorno colonial de algunos edificios de la zona como la Casa del Portal. En esta cuadra se puede observar una combinación de estilos arquitectónicos que conviven, reflejando el pasado y la modernidad en la representación gráfica. Adicionalmente, a este paisaje arquitectónico se le suman diversas expresiones plásticas dispuestas en diversos murales que hacen parte de la visualidad del sector.

Se considera así, como casos de estudio, los murales que se encuentran en la parte frontal y posterior de la Biblioteca del Gobierno Provincial, el mural presente en el edificio del Ministerio de Transporte y Obras Públicas, antiguo espacio de Correos del Ecuador y el mural presente en el edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana núcleo de Tungurahua.



Figura 3. Mural frontal del edificio de la Biblioteca Provincial

Fuente: autoría propia.

Figura 4. Mural posterior del edificio
de la Biblioteca Provincial
Fuente: autoría propia.



Figura 5. Mural situado en el edificio del Ministerio de Obras públicas
Fuente: autoría propia.



Figura 6. Mural situado en el edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana

Fuente: autoría propia.

A partir de esta contextualización problemática, el objetivo de este proyecto es comprender los contrastes visuales y las significaciones atribuidas a los murales plásticos presentes en los edificios que circundan el Parque Montalvo de la ciudad de Ambato.

Algunas de las preguntas abordadas de esta investigación son: ¿Cuáles son los sentidos sociales, estéticos y políticos contruidos en el centro de la ciudad de Ambato? ¿Cuáles son los estilos gráficos que conviven en las representaciones visuales de la cuadra central de la ciudad? ¿Qué elementos permiten dar cuenta del proceso de transformación del paisaje arquitectónico en la ciudad de Ambato? ¿Qué características permiten considerar patrimonio gráfico arquitectónico a determinadas obras visuales representadas en los muros centrales de la ciudad? ¿Cuál es la relación entre el patrimonio cultural y la producción social de lo urbano en Ambato? ¿De qué manera el discurso de patrimonio incide en las formas de habitar este espacio?

Perspectiva teórica

Patrimonio cultural

El patrimonio cultural comprende las expresiones tangibles e intangibles de una comunidad, junto con los valores y significados que les otorga, reflejando así su identidad y contribuyendo a su desarrollo sostenible. El patrimonio cultural refleja identidad, memoria y diversidad de las sociedades. “La definición de patrimonio cultural forma parte de una categoría superior de análisis que es la cultura, y su puesta en práctica es posible por medio de la aplicación de políticas culturales” (Larrea, 2020, p. 42).

Abordado desde diversas disciplinas como la historia, la antropología o la gestión, este concepto plantea preguntas fundamentales: ¿Cómo se define y valora el patrimonio cultural? ¿Qué criterios guían su protección y difusión? ¿Quiénes participan en su gestión y transformación? ¿Cuáles son los conflictos y oportunidades que suscita? ¿Qué impacto tiene en la sociedad, la economía, la política y el medioambiente?

Sobre este tema, González-Varas (2019) presenta un panorama general y crítico sobre el concepto de patrimonio cultural, su evolución histórica, dimensión institucional y normativa, teoría de los valores, conservación y restauración, gestión y comunicación. Asimismo, Palma (2013) analiza y compara conceptos, legislaciones y tratamientos que se dan al patrimonio cultural y al patrimonio bibliográfico y documental, con el fin de proponer una educación sobre el tema. Zabala y Roura (2006) reflexionan sobre el papel de los museos como espacios educativos y culturales, y sobre la necesidad de incorporar una visión crítica y participativa del patrimonio en los procesos de enseñanza-aprendizaje. Soler (2020) propone una aproximación sociocultural al patrimonio, basada en el reconocimiento de la diversidad, la interculturalidad, la resiliencia y la indexicalidad de las comunidades.

El patrimonio cultural cada vez más alcanza una mayor jerarquía en las políticas de desarrollo de los territorios, sobre todo en los espacios y contextos de urbanización dado la su función nodal en el desarrollo económico, social, político, demográfico y cultural y como ámbito complejo de interacción creativo y dilato medioambiental que incide de forma jerarquizada en el desarrollo de comunidades y humano (Soler, 2020, p. 32).

El patrimonio cultural hace parte de la construcción de identidad cultural, que implica sentirse parte de una colectividad que tiene en común elementos culturales, tales como: tradiciones, principios y convicciones. “El patrimonio

cultural inmaterial (PCI) o también llamado patrimonio vivo, se encuentra en la cultura ligado a esa identidad y a sus procesos en una constante construcción y vigencia” (García, 2020, p. 67).

Patrimonio arquitectónico

Eljuri (2023) describe al patrimonio como:

un constructo social y discursivo, escenario complejo de luchas de sentidos, disputas y conflictos de poder, a partir de los cuales las personas reivindican sus derechos sobre la ciudad. (...) está sujeto a apropiaciones y usos diversos por parte de los habitantes y, a la par, en el ámbito de la gestión, a prácticas y discursos de instituciones, técnicos y políticos (Eljuri, 2023, p. 65).

A su vez, Navarro y Gutiérrez afirman que:

el patrimonio arquitectónico es un legado recibido sin pedirlo, una herencia para estudiar y reflexionar, para conocer nuestras raíces y saber de dónde venimos y el porqué de nuestra realidad actual; nos muestra el pasado, el porqué de nuestro presente y la proyección hacia el futuro (Navarro y Gutiérrez, 2018, p. 53).

Por esto, es necesario considerar que:

la vida urbana está determinada por su historia y su tiempo. El patrimonio artístico no sólo es el espacio físico construido, además posee múltiples significados dentro de una herencia colectiva; y ofrece a quienes lo habitan complejas dimensiones en su apropiación y uso (Martínez, 2015, p. 40).

En torno al patrimonio arquitectónico, en el caso ecuatoriano, se destaca la inscripción de la ciudad de Quito, como pionera, en la lista de Patrimonio Mundial de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en 1978, aunque la asociación de Quito a lo patrimonial precede a la declaratoria.

En el texto *La ciudad patrimonial*, se señala que la producción de ciertos “repertorios de imágenes alternativas y contestatarias” (Jélin, 2012, citado en Durán, 2023), “es una de las tácticas con las que los habitantes del Centro Histórico de Quito disputan sus memorias y su lugar en la ciudad patrimonial en un contexto de espectacularización urbana, disciplinamiento de las memorias subalternas, gentrificación y desplazamiento de poblaciones” (Duran, 2023, p. 3).

Al respeto de esta declaratoria, Zhingre (2018) señala que:

desde una perspectiva hispanista llevada a cabo por el Municipio quiteño y otros agentes, la declaratoria presentaba al Quito histórico como un proceso que articulaba la identidad del país, desde la riqueza histórica de los monumentos coloniales, obscureciendo, entre otros aspectos, el legado aborígen y republicano que le componía (p. 176).

En el contexto de las declaratorias sobre el patrimonio cultural arquitectónico, se articula un término más reciente que promueve el patrimonio turístico.

Patrimonio turístico

Chaos Vera et al. (2019) mencionan que la Organización Mundial del Turismo (OMT) “reconoce al turismo urbano, como aquel desarrollado en ciudades principalmente declaradas Patrimonio de la Humanidad” (p. 293). La Carta Internacional sobre Turismo Cultural (ICOMOS, 1976) tiene como meta principal facilitar los métodos y recursos para una administración responsable del patrimonio cultural ante la influencia del turismo. Esta carta expresa que la conexión entre los lugares de patrimonio y el turismo es dinámica, pudiendo generar evaluaciones divergentes, y subraya la importancia de gestionar esta interacción de manera sostenible para las generaciones presentes y futuras.

Para el desarrollo de un turismo urbano, es necesario reconocer las potencialidades patrimoniales y culturales de la ciudad, así como la posibilidad del contacto con sus pobladores. La participación de la ciudadanía es esencial para fomentar procesos que fortalezcan la identidad y el sentido de pertenencia, reforzando así los valores locales que son cruciales para la comprensión y preservación del patrimonio urbano, cultural y ambiental, así como para impulsar un desarrollo sostenible que se adapte a las características específicas de cada ciudad. En el ámbito del turismo urbano, es imperativo que las comunidades locales sean partícipes en su planificación y que se atiendan sus necesidades. Por lo tanto, la participación comunitaria debe considerarse como un requisito fundamental en la ejecución de proyectos turísticos urbanos exitosos.

Los elementos antes mencionados, a su vez, son un registro del patrimonio visual. Este término se refiere a la parte del patrimonio cultural que incluye elementos visuales, como fotografías, películas, documentos audiovisuales y otros medios que capturan imágenes y momentos significativos. Estos elementos preservan la memoria colectiva de las culturas y pueblos, permitiendo contextualizar presente y futuro, y fomentando el diálogo y la convivencia a partir de la diversidad (UNESCO, 2020). “El patrimonio visual es una ventana al mundo que nos permite presenciar eventos,

escuchar voces del pasado y crear narrativas que informan y entretienen” (UNESCO, 2023). Conservar este patrimonio y asegurar su accesibilidad es vital para mantener viva nuestra memoria compartida y enriquecer nuestro conocimiento cultural.

Paisaje cultural

León (2018), al abordar el tema del paisaje cultural, se plantea una pregunta inicial: ¿Para qué hacemos paisajes culturales?

La nueva visión de manejar y gestionar el patrimonio, trascendiendo del elemento a la importancia del contexto; desde la integralidad, dentro de un contexto territorial, de características geográficas, naturales, históricas, culturales propias, con la finalidad de dinamizar los territorios y generar un desarrollo económico, social y cultural sostenible en beneficio de las comunidades que lo habitan y de la conservación de sus patrimonios (León, 2018, p. 162).

Este enfoque contextual brinda la oportunidad de examinar las distintas áreas del patrimonio de manera más extensa y detallada, considerando el medioambiente como resultado de la interacción entre la naturaleza y el ser humano. A través de esta perspectiva, se destaca la importancia crítica de incursionar en esta categoría: los paisajes culturales. Esto implica sugerir un nuevo enfoque metodológico que este alineado con las declaraciones y definiciones a nivel internacional, y más específicamente, las latinoamericanas.

Herrera (2021) señala que existe:

una necesidad de asociar el concepto de identidad urbana a una estrategia metodológica que posibilite una lectura integral del territorio, a partir del reconocimiento de las transformaciones urbanas a lo largo del tiempo, que conforman los atributos espaciales característicos asociados a un territorio y sus valores identitarios (p. 87).

Asimismo, la autora menciona que la infraestructura cultural permite la conformación de identidades urbanas dentro del proyecto político de la modernidad. Este hecho da cuenta del contexto físico en donde se configura la idea identitaria para una población a partir de su *paisaje urbano* que al mismo tiempo es su *paisaje cultural*. Este paisaje cultural se presenta como “un conjunto entrelazado de elementos dados en el espacio y el tiempo (...) como sustento de vida y como territorio que permite establecer un sentido de pertenencia, aportando al desarrollo de una identidad cultural” (Herrera, 2021, p. 89).

En esta línea de pensamiento, las interacciones o puntos de contacto entre el paisaje y los pobladores son esenciales en la formación de identidades grupales.

Esos, surgen a través de la interacción social y establecen significados compartidos que incorporan símbolos que suelen ser invariables a lo largo del tiempo.

Para Soler (2020), el paisaje cultural es una representación de mundos alegóricos y socioculturales que “contienen en alto grado cosmovisiones simbólicas y figurativas, cargadas de percepciones, sensaciones, reflejos, concepciones, proyectadas en modelos diversos” (p. 32). El paisaje cultural y su comprensión sociocultural actúa en la diversidad de las complejidades del progreso a través de múltiples formas de expresión. Actualmente, su dinamismo genera una perspectiva que, mediante el proceso de sus prácticas y aplicaciones, busca la eficiencia social y cultural fomentando su importancia y sacralidad en los entornos donde se manifiesta, ya sea mediante la revalorización o la creación de valor agregado.

Estas expresiones y manifestaciones, no se limitan a las grandes urbes donde esta visión del patrimonio ha evolucionado, sino que también se extienden a pueblos y comunidades, es decir, operan en una práctica intensa en variados niveles y dimensiones, constituyendo una parte esencial del entramado del desarrollo humano.

Como constructo sociocultural, evidencia las condiciones materiales, sus espiritualidades, los saberes generados por sus individuos, sus necesidades, las formas y patrones de interacción y sobre todo las maneras de personificarse, simbolizarse y coexistir; de esta forma es una representación dispuesta para su empleo y trascendencia (Soler, 2020, p. 32).

Teorías contemporáneas de conservación patrimonial

Se consideran, además, los criterios de Quinto Fernández (2019), acerca de varias teorías contemporáneas de conservación patrimonial. En su análisis, la autora aborda la *teoría crítica de la conservación*, que aboga por una evaluación exhaustiva de las prácticas de conservación, no limitándose a los aspectos técnicos, sino también considerando los contextos históricos, sociales y políticos. Busca una comprensión más profunda de los valores y significados del patrimonio, promoviendo una conservación que respete la diversidad cultural y la memoria colectiva.

También se suma el concepto de *conservación integrada*, que propone una visión integral del patrimonio, incorporando la conservación en el desarrollo sostenible y la planificación urbana. Esta teoría destaca la importancia de la participación de la comunidad y la gestión inclusiva, asegurando que las intervenciones sean sostenibles y respetuosas con el entorno y la comunidad local.

Finalmente, nos referimos a la teoría del valor, que se enfoca en identificar y preservar los valores inherentes al patrimonio, ya sean históricos, estéticos, sociales o simbólicos. Sugiere que la conservación debe basarse en una comprensión profunda

de estos valores, y que las decisiones deben tomarse con el objetivo de preservar y transmitir estos valores a las futuras generaciones.

Estilos gráficos en Ecuador

Pérez y Rizzo (2016) concluyen, sobre las corrientes artísticas visuales ecuatorianas desde la segunda mitad del siglo XX, que diez movimientos se convirtieron en los más representativos durante esta época. Algunos de los cuales fueron el: realismo social, naturalismo, expresionismo, informalismo, formalismo, feísmo, magicismo, conceptualismo, nuevo expresionismo y constructivismo, que dieron origen a las propuestas contemporáneas en el Ecuador. Estos diez movimientos artísticos que sobresalieron a nivel nacional reflejaron tendencias globales y se inspiraron en colectivos artísticos internacionales.

Este análisis revela que el ambiente cultural de Ecuador ha sido profundamente influido por las corrientes artísticas originadas en el siglo XX, particularmente de 1950 a 1970. Estas corrientes han dejado una huella tan profunda en el arte local que su impacto parece ser permanente en la percepción de los espectadores. Así, la memoria visual de los aficionados al arte ecuatoriano, rara vez se extiende más allá de las obras de Guayasamín y otros artistas relacionados con el naturalismo, conocido en Ecuador como “indigenismo”, cuyas obras son ampliamente replicadas a nivel nacional (Larrea, 2020). Este patrón ha causado un estancamiento o letargo visual, tanto en consumidores como en creadores, que tienden a repetir el uso de imágenes asociadas al indigenismo, despojadas ahora de su significado original.

A pesar de la evolución de distintas corrientes artísticas, el denominado efecto Guayasamín mantiene su presencia y se expande según los intereses de los agentes culturales. Las reproducciones actuales del estilo indigenista han perdido su fundamento teórico, careciendo de su significado original. Por eso, la producción artística contemporánea en Ecuador es contradictoria, ya que, mientras el Estado fomenta la revitalización de imágenes indigenistas para forjar representaciones públicas de arte y autenticidad, numerosos artistas se alejan del abrumador legado que emana de este tipo de obras.

En la segunda mitad del siglo XX, al igual que en otros lugares de Latinoamérica, se observó cómo el arte de las comunidades indígenas se entrelazó con las expresiones culturales que llegaron al país, incluso desde la época de la Conquista, dando lugar a creaciones híbridas que combinan la visión del mundo indígena con influencias foráneas. Esta tendencia ha persistido en la escena artística del continente por un largo tiempo, adaptándose a las nuevas corrientes visuales (Larrea, 2020). En Ecuador, gracias al impulso de las vanguardias locales

y la utilización de estos símbolos gráficos nativos y ancestrales, se ha promovido la exploración de estilos artísticos únicos.

Muralismo y *street art*

La cultura visual ecuatoriana se transformó de manera acelerada en el nuevo siglo, bajo el modelo de producción artístico contemporáneo. Este proceso fue el resultado de la combinación de varios factores, como la dolarización, que se originó por las condiciones políticas y sociales conflictivas, la grave crisis migratoria, el gran auge del turismo debido a la nueva moneda y la difusión masiva de Internet, que facilitó la circulación de muchos contenidos generados fuera de nuestro territorio.

La transformación visual se manifestó en la producción de artistas, diseñadores e ilustradores que expresaban con sus gráficas una crítica a la situación social. Vinculada a estas posturas, se fueron recuperando gradualmente los criterios *underground* en la creación y la difusión de contenidos, y siguiendo los criterios organizativos del arte contemporáneo se empezaron a formar colectivos artísticos. Dentro de estas prácticas artísticas, la apropiación del espacio público se volvió uno de los fenómenos más sobresalientes que buscó una participación horizontal en el mundo del arte.

Bajo estas circunstancias, la producción de fanzines se reactivó, retomando el trabajo artesanal, las técnicas clásicas del grabado, la serigrafía y la rizografía. “Además, crecieron las prácticas de muralismo urbano y el *pate stamp*, mientras que los *stickers*, los botones y múltiples objetos de diseño de autor potenciaron las prácticas cooperativas en la producción” (Larrea, 2020, p. 59).

También, las muestras de producción *lowbrow* pueden observarse en diversos muros de las ciudades a partir de esta época, el *street art* creció. El *graffiti*, antes considerado ilegal, fue reemplazado por estas propuestas artísticas, no con el sentido efímero o anónimo de antes, sino destacando a los artistas y su obra en busca de reconocimiento, desarrollando su trabajo bajo acuerdos con la comunidad circundante.

El muralismo urbano y el *street art* en Ambato han ganado importancia en los últimos años, formando parte de un movimiento cultural en crecimiento que busca embellecer la ciudad y dar voz a artistas locales y nacionales. Este arte ha encontrado su lugar en las paredes de Ambato, a través de iniciativas que promueven el arte en espacios públicos. En los últimos años, ha existido un incremento en la cantidad de murales, impulsados por el municipio, colectivos independientes y organizaciones culturales.

Estos murales suelen abordar temas relacionados con: identidad cultural, historia local, naturaleza y relación de los ambateños con su entorno. También tratan temas más críticos y sociales, como la migración, la violencia de género y la protección del medioambiente.

Desde hace varios años, Ambato ha sido sede de festivales de muralismo, *graffiti* y arte urbano, que reúnen a artistas locales, nacionales e internacionales para crear murales en diversas zonas de la ciudad. Durante estos festivales, los artistas visuales plasman sus obras en edificios, muros y otros espacios urbanos, fomentando la interacción entre los ciudadanos y el arte. El objetivo principal de estos festivales es reforzar la identidad cultural de Ambato y destacar sus valores históricos, sociales y naturales.

Muchos murales en Ambato reflejan la historia cultural y social de la ciudad. Temas como la fuerza de la naturaleza (representada por el volcán Tungurahua y el paisaje andino), la historia de la ciudad como cuna de grandes personajes literarios (como Juan Montalvo y Juan León Mera) y la flora y fauna local son comunes. La representación de personajes indígenas y la vida rural también es frecuente.

Como ejemplos de este trabajo, en 2017 se realizaron murales de gran tamaño en varios edificios importantes de Ambato, destacando figuras interculturales como la chacana (Cruz Andina), el cóndor y la fertilidad de la tierra. Estos murales, visibles desde los miradores de Pinlo y Bellavista, incluyen representaciones de mujeres indígenas y elementos de la cosmovisión andina. Uno de los murales más destacados es el que representa a Dolores Cacuango, una defensora de los derechos de la población indígena.

También, en febrero de 2022, se presentaron cuatro nuevos murales en el centro de Ambato y en el barrio Cashapamba, como parte de la Fiesta de la Fruta y de las Flores (FFF). Los murales, titulados *Nos levantamos*, *Florecer*, *Desde la cocina de mi tía* y *Elementos*, fueron creados por artistas como Elliot Túpac y Henry Chram. Estas obras buscan destacar el arte urbano y reflejar la resiliencia y la vida cotidiana de la ciudad y su población.

Diseño del estudio

El panorama de la ciudad refleja las marcas dejadas por la interacción continua entre elementos naturales y la influencia humana. El paisaje urbano manifiesta cómo las personas eligen satisfacer sus necesidades físicas y psicológicas, tanto a nivel individual como grupal (Briceño, 2019). Entonces, el enfoque de análisis debe incluir análisis físicos y culturales.

En el presente estudio se ha recurrido en primera instancia a la revisión bibliográfica y, posteriormente, al trabajo de campo para la recolección de imágenes. Mismas que han sido analizadas desde componentes estéticos, morfológicos y simbólicos, como proceso que no se realiza aislado de la interpretación del paisaje y su significación. El enfoque de análisis es cualitativo y de carácter deductivo amparado en la interpretación de imágenes propuesta por Hadjinicolaou (1981),

es decir, rastreando “la significación inicial que tiene una obra a los ojos de su productor, las significaciones dadas a la obra por su primer público al cual fue destinada, y las significaciones dadas por los públicos ulteriores” (p. 121). Los resultados de este análisis se incorporan en la Tabla 1.

Se han tomado como base de análisis los cuatro murales que se encuentran ubicados alrededor del Parque Montalvo, una de las cuadras centrales de la ciudad de Ambato. Estos murales están dispuestos en los edificios de la Biblioteca del Gobierno Provincial, del Ministerio de Transporte y Obras Públicas, y de la Casa de la Cultura Ecuatoriana núcleo de Tungurahua.

Tabla 1. Caracterización de los murales seleccionados en el estudio

Nº	Mural seleccionado	Ubicación	Estilo plástico	Autor / año
1	 Registro 1. Mural 1. Fuente: autoría propia	Parte frontal del Edificio de la Biblioteca Provincial, esquina de las calles Castillo y Sucre	Mosaico en piedra	Oswaldo Viteri, 1978, 1979
2	 Registro 2. Mural 2. Fuente: autoría propia	Parte posterior del Edificio de la Biblioteca Provincial, calle Castillo, entre Sucre y Av. Cevallos	Street art, pintura mural	Mantra, 2016

Nº	Mural seleccionado	Ubicación	Estilo plástico	Autor / año
3	 Registro 3. Mural 3. Fuente: autoría propia	Parte frontal del edificio del Ministerio de Obras Públicas, esquina de las calles Bolívar y Castillo	Mural cerámico	Fausto Holguín
4	 Registro 4. Mural 4. Fuente: autoría propia	Parte lateral del edificio de la CCE, núcleo Tungurahua, calle Bolívar	Mural cerámico	Franklin Ballesteros, 2001

Fuente: Elaboración propia.

El estilo arquitectónico de esta cuadra central puede ser catalogado como ecléctico, pues en este entorno conviven edificaciones republicanas que resistieron al terremoto de 1949, y que forman parte del centro histórico de la ciudad (Salinas, 2022). Varias de estas edificaciones fueron construidas con piedra Pishilata (López,

2013), como la Casa del Portal o el edificio de la Gobernación de Tungurahua, así como el edificio central del GAD Municipal, que incluye en su diseño componentes estratégicos, tales como: pilares jónicos, arcos semicirculares, escalinatas pareadas, un corredor principal y un atrio central. Además, cuenta con una serie de vitrales en el piso superior junto a sus balcones recargados de ornamentos que contrastan con el estilo moderno del edificio adyacente de la Casa de la Cultura. Se incorporan también edificios de estilo *art déco* como la iglesia La Catedral, u obras de corte arquitectónico moderno y brutalista como el edificio del GAD provincial de Tungurahua.

En torno a los casos seleccionados para el análisis, cuyos datos básicos se describen en la Tabla 1, se presentan los siguientes resultados:

1) *Mural 1*, ubicado en la primera planta de la parte frontal del Edificio de la Biblioteca Provincial, antiguo edificio del Banco Central del Ecuador (registro 1 en Tabla 1). Esta obra fue realizada por el maestro Oswaldo Viteri, quien es referente de la plástica nacional, y nació en la ciudad de Ambato en 1931 y falleció en 2023. Viteri empezó sus estudios de Arquitectura en la Universidad Central del Ecuador en 1951. En los años 60, se enfocó en la pintura, el estudio de la antropología y el *folklore*. En 1966, fue nombrado director del Instituto Ecuatoriano de Folklore, lo que inspiró su obra con rasgos de las culturas precolombinas.

El mosaico en piedra que se encuentra en los exteriores de la Biblioteca Provincial significó un desafío conceptual y formal para el artista. La expresión abstracta con inspiración en las gráficas precolombinas forma parte de su época. La construcción de este mural en mosaico de piedra se ejecutó en 1978, con el apoyo de su amigo el escultor Jaime Andrade Moscoso y su elaboración tardó un año. Este trabajo cuenta con más de ochenta metros de longitud. Inicialmente, podía observarse en toda su dimensión, pero con la restructuración del edificio (luego del cierre del Banco Central del Ecuador y posterior al proceso de dolarización) pasó a manos del gobierno provincial. En 2007, se inauguró la Biblioteca Provincial, lo cual incluyó una intervención arquitectónica en el edificio que cubrió con columnas la parte delantera y se colocaron unas pérgolas que ocultaron el mural. Actualmente, para observar este trabajo es necesario ingresar a la plazuela del edificio; sin embargo, varios detalles están limitados para su observación.

2) *Mural 2*, ubicado en la parte posterior del edificio de la Biblioteca Provincial (registro 2 en Tabla 1). Esta obra que se titula *La Formule Secrète* corresponde a un trabajo del pintor y grafitero francés Mantra, con un recubrimiento de una dimensión de 442 metros cuadrados. La técnica utilizada fue pintura, dentro de la categoría *street art*. Este trabajo, junto con otras 6 obras de gran tamaño, fueron parte de la convocatoria realizada por el Colectivo Central Dogma, en el evento

denominado “Encuentro Internacional de Muralismo de Ambato” EMA, que se realizó a finales del 2016 e inicios del 2017.

El texto curatorial de la convocatoria señalaba el lema “La transmisión de la esperanza”, como base para el desarrollo de las obras de los artistas de Ecuador, España, Francia, Colombia y Uruguay, que participaron de este evento.

Esta pintura mural contrasta con el resto de los murales que se pueden observar en esta zona, no solo por la técnica de elaboración (pintura frente a mosaicos en piedra o cerámica), sino además por sus grandes dimensiones. También, porque su paleta de color, aunque es consecuente con el paisaje arquitectónico, es mucho más vibrante y saturada que los mosaicos. En la forma representada, destaca el retrato y su relación con la lectura en sintonía con el espacio que fue utilizado para la elaboración de esta pintura.

3) *Mural 3*, ubicado en el edificio del Ministerio de Transporte y Obras Públicas, anterior edificio de Correos del Ecuador (registro 3 en Tabla 1). Este trabajo fue ejecutado por el artista ambateño Fausto Holguín, titulado como *Los Juanes*, obra alusiva a los tres personajes icónicos de la ciudad: Juan María Montalvo Fiallos, destacado literato del siglo XIX, Juan León Mera Martínez, autor de la letra del Himno Nacional del Ecuador y Juan Benigno Vela Hervás, también escritor y político nacional.

Es un mural cerámico que forma parte de la serie de murales que desarrolló Holguín en varios puntos de la ciudad, los cuales llegaron a sumar alrededor de 6 000 metros cuadrados de intervención. Entre 2007 y 2015, desarrolló esta serie de obras en las que se ha destacado el uso del retrato. Este se encuentra ubicado frente al Parque Montalvo. La contratación de estas obras por parte de la entonces municipalidad de Ambato cubrió extensas zonas de la ciudad con alegorías alusivas a eventos históricos de la ciudad y el país.

Esta serie de obras en cerámica contrastan con los trabajos previos realizados por Holguín (Figura 7), tanto en su técnica constructiva como en el estilo gráfico que lo antecede. En su trabajo se puede notar el cambio en la paleta cromática, como en su última serie de murales iniciada en 2007, que se volvió más viva y contrastante obedeciendo a la propia esencia del material con el que ejecutó sus obras.



Figura 7. Mural realizado por Fausto Holguín en 1974

Fuente: autoría propia.

4) *Mural 4*, ubicado en el edificio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (registro 4 en Tabla 1). Este trabajo titulado *Soñando en el arte*, fue realizado por el artista ambateño Franklin Ballesteros en 2001, aunque su trabajo se extendió hasta el 2003 por una intervención que se realizó para incorporar piedras, lajas y mármol. Se trata de un mural de mosaico de azulejos que se erige en la pared lateral del edificio sobre el tejado de la casa patrimonial del Juan Montalvo y cubre una dimensión aproximada de 50 metros cuadrados.

En la obra se observa una escena con tres jóvenes absortos en la visión de un arpa situada al fondo. Estas figuras representan la inocencia y están inmersas en un sueño artístico con la mirada puesta en lo que está por venir. La cromática guarda armonía con el entorno y se trata de un estilo figurativo que refleja el trabajo que realiza Ballesteros (principalmente en sus acuarelas). La obra está inspirada en un fragmento de la Rima VII de Gustavo Adolfo Bécquer, en cuyas líneas reza “Del salón en el ángulo oscuro, de su dueño tal vez olvidada, silenciosa y cubierta de polvo véase el arpa”.

En los tres casos (de los cuatro) seleccionados: murales 2, 3 y 4, el tema identificado gira en torno al retrato y la figura humana, y se aspira a una representación figurativa, naturalista, con intención de volumen, sin discrimen de las técnicas utilizadas. El primer mural seleccionado es el único de este entorno que rompe con esa línea de representación y explora los límites de la figura abstracta, de la construcción geométrica, bajo inspiración de las gráficas precolombinas. Sin embargo, esta propuesta es la que interactúa de forma más armónica con el paisaje que la circunda.

En torno a las técnicas, en tres (mural 1, 3 y 4) se ha usado como técnica el mosaico, en el primer caso en piedra y en los otros con cerámica y combinación de cerámica y piedra. En el mural 2 se ha recurrido a la pintura, dentro de la categoría de *street art*.

En el caso de los murales 2 y 4, es evidente la composición con intención del uso de la regla de tercios o la proporción áurea para la disposición de los elementos principales. En el caso del mural 2, se destaca el retrato en primer plano; mientras que en el mural 4, las proporciones de la figura humana y el arpa son equitativas en el espacio (considerando que este instrumento musical es relevante en la construcción del tema). El mural 3 tiene una composición con tres puntos focales sobre una base de triángulo invertido, donde los tres retratos comparten el mismo peso visual en el espacio. Mientras que en el mural 1, dada su estructura geométrica, se puede observar una malla compositiva que permite la distribución de todos los elementos en una misma secuencia modular sin anomalías en torno a la trama.

Los tres casos presentan una textura en relieve propia del material utilizado para su construcción. Solo en el caso del mural 1, el material usado es consecuente con las construcciones arquitectónicas de la zona.

Respecto del color, se presentan paletas variadas, mayormente en tonos que producen una sensación de calma y concordancia con el entorno. Solo en el mural 3 se puede observar una ruptura cromática entre esta obra y la superficie general del edificio, lo que hace que el trabajo destaque, pero al mismo tiempo presente un cierto grado de ruido visual.

Con relación al mensaje, cada una de las obras creadas se sintoniza con el contexto histórico o físico en el que se desarrolló y en algunos casos se destaca la relación con el espacio. Por ejemplo, la imagen de una chica leyendo sobre el muro de la Biblioteca Provincial, o el mural de *Los Juanes* frente al parque que homenajea a Juan Montalvo, así como los niños observando un instrumento musical ubicado en un espacio de formación y difusión artística. Se puede concluir que el contexto histórico y cultural fue determinante en todos los casos para la elaboración de estos murales, y al mismo tiempo, influye en la interpretación por parte de los espectadores.

Cada una de las obras analizadas podrían contrastarse con la opinión de Michel de Certeau (1996), a partir de su texto *La invención de lo cotidiano*. El autor utiliza los conceptos de estrategias y tácticas para explicar cómo las personas interactúan con su entorno. Las estrategias representan las formas en que las instituciones o el poder (como el Estado, las empresas o las estructuras urbanas) organizan el espacio y establecen normas para controlar y gestionar la vida diaria. Estas estrategias definen el marco general en el que las personas deben desenvolverse. Por otro lado, las tácticas son las prácticas creativas y adaptativas que las personas emplean dentro de estos marcos de control. Las tácticas no están planificadas a largo plazo, sino que son improvisadas y flexibles, permitiendo a los individuos aprovechar

las oportunidades que surgen para obtener beneficios o subvertir el control. Un ejemplo de táctica sería cómo los peatones eligen rutas alternativas en una ciudad diseñada para el tráfico vehicular.

En relación con las prácticas cotidianas, el autor se centra en actividades como caminar, leer, cocinar y hablar, sugiriendo que estas acciones aparentemente insignificantes, son formas de resistencia y creación de significado. A través de estas prácticas, las personas reinterpretan y reconfiguran su entorno, desafiando las imposiciones del poder.

Además, De Certeau introduce una poética de lo cotidiano, donde las acciones diarias se consideran actos creativos y subversivos. Estas prácticas permiten a las personas apropiarse de los espacios y tiempos que habitan, transformándolos en algo propio y significativo. Finalmente, el autor analiza la diferencia entre espacio y lugar. Un lugar es un espacio organizado y controlado por las estrategias del poder, mientras que el espacio es el resultado de las prácticas cotidianas que lo transforman y le dan vida y significado.

La propuesta de Michel de Certeau (1996) puede relacionarse con el muralismo y el *street art* en Ambato, al considerar cómo las personas comunes y los artistas se apropian y resignifican los espacios urbanos mediante prácticas creativas y tácticas que desafían las estructuras de poder establecidas. En Ambato, la estructura urbana y las normas gubernamentales regulan el uso de muros, edificios y espacios comunes. Sin embargo, el muralismo y el *street art* actúan como tácticas, es decir, respuestas creativas que los artistas emplean para subvertir, reinterpretar y transformar el espacio impuesto por estas estrategias.

El muralismo es una forma de intervención directa en el entorno urbano, donde los artistas, a menudo colectivos o individuos fuera de las esferas formales de poder, utilizan su obra para modificar y reescribir el significado del espacio. Por ejemplo, muros que antes eran simplemente barreras físicas o límites visuales se transforman en lienzos que comunican historia, cultura o crítica social.

De Certeau, describe cómo los individuos se apropian de los espacios controlados por el poder de manera ingeniosa y flexible, desarrollando tácticas que les permiten jugar con el entorno urbano (Highmore, 2002; Cresswell, 2004; Cassigoli, 2016). Los murales previamente analizados son un claro ejemplo de esta apropiación del espacio público. Los artistas usan las paredes de la ciudad para resignificar áreas urbanas, a menudo degradadas o invisibles, convirtiéndolas en lugares de expresión artística, histórica o política.

Las tácticas, consideradas formas de resistencia cotidiana, son pequeñas acciones que no necesariamente desafían el poder de manera directa, pero que cuestionan y reconfiguran las estructuras impuestas. El muralismo y el arte callejero,

especialmente cuando son impulsados por colectivos independientes, pueden ser formas de resistencia ante las instituciones que regulan la ciudad o la cultura. Estas obras, al ser visibles para todos, tienen el poder de generar reflexiones colectivas sobre temas como la identidad, la memoria histórica o la justicia social.

En el contexto de Ambato, los murales que abordan temas de identidad local, diversidad cultural o problemas sociales, encarnan esta resistencia, convirtiéndose en una voz pública que no siempre está alineada con los discursos oficiales o las narrativas de las instituciones de poder. Estas prácticas visuales, al intervenir directamente en la vida diaria de los habitantes, integran el arte en lo cotidiano. Así, las personas que transitan por la ciudad se convierten en espectadores activos de este arte, participando en la transformación de su entorno y en la reinterpretación de los espacios públicos.

Conclusiones

La identidad y los elementos de la imagen urbana constituyen parte de la riqueza cultural de una ciudad, por eso se consideran importantes, para construir el sentido de pertenencia en esta. Las descripciones previamente realizadas apuntan a impulsar la conservación de patrimonio histórico de la ciudad, sin desconocer su transformación como parte de un sistema vivo y dinámico con diversas corrientes de pensamiento que se trasladan a la propuesta visual.

El *patrimonio gráfico arquitectónico* es un testimonio invaluable de la historia y la cultura de una sociedad. A través de estas representaciones gráficas, podemos entender la estética de una época, las técnicas constructivas, los materiales utilizados y las funciones sociales que desempeñan.

Estos documentos gráficos son esenciales para la conservación del patrimonio, al mismo tiempo que se constituyen en una herramienta pedagógica para educar sobre la importancia de preservar nuestra herencia cultural. El análisis del *patrimonio gráfico arquitectónico* representa proteger la identidad y la memoria colectiva.

En Ambato, los murales no son simplemente obras artísticas individuales, sino que a menudo se desarrollan como proyectos colectivos que incluyen a la comunidad. Esto ilustra una de las ideas centrales de De Certeau: el poder de las tácticas no solo radica en su capacidad de resistencia, sino en su habilidad para crear nuevos significados compartidos y fortalecer el sentido de pertenencia. Al incorporar la participación comunitaria, el muralismo y el *street art* se transforman en un medio para que los residentes de la ciudad se expresen colectivamente y reclamen su espacio urbano.

El muralismo ha sido acogido positivamente por la comunidad de Ambato, ya que embellece visualmente los espacios públicos y fomenta el turismo cultural.

Además, estas intervenciones artísticas crean espacios para reflexionar sobre temas sociales importantes y establecen una nueva forma de comunicación visual en la ciudad.

El muralismo y el *street art* en Ambato están en pleno desarrollo y representan una combinación de tradición y modernidad, donde los artistas locales utilizan el espacio público como un lienzo para expresar la identidad, las preocupaciones sociales y los valores de la ciudad.

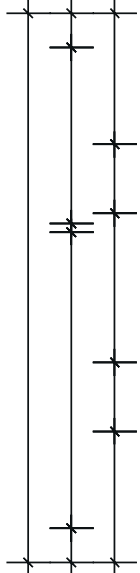
En perspectiva y correspondencia con las gráficas analizadas en esta cuadra principal de la ciudad de Ambato, se propone el estudio de las producciones gráficas efímeras que se construyen año tras año frente al atrio de La Catedral como parte de la FFF. Definitivamente, representan parte de la identidad de esa fiesta, que es patrimonio cultural inmaterial, pero, al mismo tiempo, constituyen una muestra de la expresión del diseño gráfico arquitectónico de Ambato.

Referencias

- Briceño, M., Izquierdo, H., Tamayo, J., Sánchez, A., Ponsot, E., Camacho, L. et al. (2019). Proceso metodológico para la valoración de la calidad visual del paisaje urbano del Centro Histórico de Ibarra, Ecuador. *AXIOMA*, (19), 97-110. <https://axioma.pucesi.edu.ec/index.php/axioma/article/view/546>
- Carrillo, D., Salazar, M., Núñez, G., Palacios, J. y Hernández, V. (2017). Contexto histórico de la Fiesta de la Fruta y de las Flores y el diseño de los carros alegóricos como elementos simbólicos del ambateño [ponencia]. *I Congreso de: Ciencia, Sociedad e Investigación Universitaria*, Ambato, Ecuador. <https://repositorio.pucesa.edu.ec/handle/123456789/2060>
- Chaos, M. T., Arnaiz, M., Falls, D. y Sónora, B. (2019). El patrimonio urbano-arquitectónico, un atractivo turístico de los destinos patrimoniales. *Uniandes Episteme*, 6(2), 291-305.
- Chávez, V. (2015). *Lineamientos metodológicos y operativos para facilitar la inserción y gestión de la competencia de patrimonio cultural y arquitectónico en los gobiernos autónomos descentralizados municipales del Ecuador, en sus planes de desarrollo y de ordenamiento territorial* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Ecuador]. Repositorio PUCE. <https://repositoriointerculturalidad.ec/jspui/handle/123456789/2853>
- Cresswell, T. (2004). *Everyday Life and Cultural Theory*. Blackwell Publishing
- Cassigoli, R. (2016). Antropología de las prácticas cotidianas: Michel De Certeau. Chungara. *Revista de Antropología Chilena*, 48(4), 679-689.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer, Volumen 1*. Universidad Iberoamericana.
- Duran, L. (2023). La ciudad patrimonial: vida cotidiana y espectáculo en el Centro Histórico de Quito (1978-2014). *Quid 16: Revista del Área de Estudios Urbanos*, 19(Ejemplar dedicado a: Conflictos urbanos en torno al patrimonio y la memoria), 1-5. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8993662>
- Eljuri, G. (2023). Dinámicas de rehabilitación patrimonial, percepciones ciudadanas y prácticas espaciales: el caso de las plazas del Centro Histórico de Cuenca, Ecuador. *Quaderns De l'Institut Català d'Antropologia*, 39(1), 64-85. <https://doi.org/10.56247/qua.405>
- García, G. (2020). El patrimonio cultural inmaterial y su puesta en valor. El caso del carnaval de Tlaxcala (Mexico). En R. Llamas y J. Alapont. (Eds.), *Emerge 2018. III jornadas de investigación emergente en conservación y restauración de patrimonio* (pp. 67-78). Editorial Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/138760>
- González-Varas, I. (2019). Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas. *Trocadero*, (31), 362-364. <https://dx.doi.org/10.25267/Trocadero.2019.i31.21>
- Hadjinicolaou, N. (1981). *La producción artística frente a sus significados*. Siglo XXI.
- Herrera, A. (2021). La identidad urbana como categoría de análisis. Una estrategia de lectura territorial a partir de sus atributos espaciales característicos. En I. del Pino

- y F. Carrión. (Eds.), *Arquitectura Latinoamericana Contemporánea: identidad, solidaridad y austeridad* (pp. 86-102). FLACSO Ecuador. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. <https://edipuce.edu.ec/wp-content/uploads/2022/01/Arquitectura-Latinoamericana-Contempor%C3%A1nea.pdf>
- Highmore, B. (2002). *Everyday Life and Cultural Theory*. Routledge
- Jelin, E. (2012). Prólogo. Visualidades, invisibilidades y luchas por el poder. En S. Caggiano. (Ed.), *El sentido común visual. Disputas en torno a género, "raza" y clase en imágenes de circulación pública* (pp. 13-18). Miño y Dávila.
- Larrea, A. (2020). *El Lowbrow y el Diseño Étnico, tendencias preponderantes del diseño ecuatoriano* [Tesis de maestría, La Universidad en Internet]. Repositorio Digital REUNIR. <https://reunir.unir.net/handle/123456789/10884>
- _____. (2020). *Trama, aunque sea urdimbre. Las transformaciones de las representaciones visuales en las artesanías salasacas ante los procesos migratorios y las interacciones con el arte y el diseño ecuatoriano (1960-2018)* [Tesis doctoral, Universidad de Palermo]. Repositorio UP. https://www.palermo.edu/dyc/doctorado_diseno/tesisdoctoral_larrea.html
- León, J. (2018). Paisaje cultural y una nueva forma de entender el patrimonio en Ecuador. *Revista Interamericana de Ambiente y Turismo*, 14(2), 161-169. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-235X2018000200161>
- Llamas, R. y Alapont, J. L. (2020). *Emerge 2018. III Jornadas de investigación emergente en conservación y restauración de patrimonio*. Editorial Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/138760>
- López, F. (2013, del 9 al 12 de octubre). La construcción tradicional en Ambato - Ecuador, a finales del siglo XIX y principios del XX. La piedra Pishilata [ponencia]. *Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, España. <https://oa.upm.es/21373/>
- Martínez, D. (2015). Apuesta por un destino integral, Guanajuato y San Miguel de Allende. En F. López. (Ed.), *Usos del patrimonio: Nuevos escenarios* (pp. 39-45). Vidargas Editores.
- Navarro, V. y Gutiérrez, R. (2018). El patrimonio arquitectónico, su importancia y sus aportaciones en su contexto histórico y político: La reutilización como una estrategia para la conservación. *MADGU. Mundo, Arquitectura, Diseño Gráfico y Urbanismo*, 1(1), 12. <https://doi.org/10.36800/madgu.v1i1.17>
- Palma, J. (2013). El patrimonio cultural, bibliográfico y documental de la humanidad: Revisiones conceptuales, legislativas e informativas para una educación sobre patrimonio. *Cuicuilco*, 20(58), 31-57. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592013000300003&lng=es&tlng=es
- Pérez, C. y Rizzo, M. (2016). Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(1) 139-154. https://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n1.47715

- Quinto, S. (2019). Conservación patrimonial: Teoría y crítica. *Devenir. Revista de Estudios Sobre Patrimonio Edificado*, 5(10), 185. <https://doi.org/10.21754/devenir.v5i10.608>
- Salinas, C. (2022). *Educación patrimonial: Guía arquitectónica del Centro Histórico de Ambato, Tungurahua* [Tesis de pregrado, Universidad Tecnológica Indoamérica]. Repositorio UTI. <https://repositorio.uti.edu.ec/handle/123456789/4588>
- Soler, S. (2020). La perspectiva sociocultural para la actuación patrimonial con actores sociales y articulantes en el desarrollo local. *Revista Universidad y Sociedad*, 12(6), 31-40. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2218-36202020000600031&lng=es&tlng=es
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura -UNESCO-. (2020). *Diálogos sobre el patrimonio audiovisual: riesgos y estrategias*. <https://www.unesco.org/es/articles/dialogos-sobre-el-patrimonio-audiovisual-riesgos-y-estrategias>
- _____. (2023). *Día Mundial del Patrimonio Audiovisual*. <https://www.unesco.org/es/days/audiovisual-heritage>
- Zabala, M. y Roura, I. (2006). Reflexiones teóricas sobre patrimonio, educación y museos. *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, (11), 233-261. <https://www.redalyc.org/pdf/652/65201111.pdf>
- Zhingre, R. (2018). El Centro Histórico de Quito y sus múltiples formas de concebirlo durante la década de 1980. *Revista de Historia del Arte*, 24(diciembre), 170-191. <https://doi.org/10.46661/atrio.4249>



CAPÍTULO 3

Puesta en valor de la *llacta* (tierra andina)

Mónica Polanco De Luca

Pontificia Universidad Católica del Ecuador / Universidad de Palermo, Argentina

José Raúl Tamayo Revilla

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Mónica Amparo Ayala Esparza

Universidad Central del Ecuador

Introducción

Fernando Martín Juez (2002), desde su mirada antropológica, menciona que los problemas de diseño no son mero asunto de una disciplina, oficio o arte; además, están en estrecha relación con la naturaleza y lo humano. Aduce, en su pensamiento, la necesidad de integrar conocimientos desde lo sistémico. El paradigma occidentalista, fragmentado, se erige como la contracara del pensamiento de los pueblos andinos, quienes, desde épocas remotas, se insertan día a día en lo cotidiano, construyendo, como la urdimbre de sus telares, una realidad entramada con el cerro, el campo y la ciudad. La *llacta* es el escenario donde conjugan sus saberes y el cielo, el sol, la luna y las estrellas, el espejo donde se miran. Lo sistémico es parte de su vida.

Problema específico

Los pueblos andinos, diversos en sus pensamientos y culturas, conservan una cosmovisión afín a pesar de los rasgos de heterogeneidad que los caracteriza dentro del espacio del *Abya Yala*,¹ denominación política que tomaron las Confederaciones

¹ *Abya Yala*: nombre que tenía el actual continente americano antes de la conquista. Significa “tierra madura”, “tierra que florece” o “tierra viva.

y Nacionalidades Indígenas en la II Cumbre Continental realizada en Quito, en 2004, término que hoy día es utilizado como sinónimo del territorio latinoamericano. En el caso que nos ocupa, distinguimos el término *Abya Yala* por su vinculación con el sentido de conservación del patrimonio material e inmaterial de los habitantes de este territorio conformado por países como Colombia, Perú y Ecuador, entre otros, los que guardan múltiples idiosincrasias puestas de manifiesto en toda la cadena de los Andes.

Ecuador, país multifacético por sus culturas, pueblos y climas, se proyecta al mundo como destino turístico sustentable y sostenible en donde estén presentes estas facetas. Es así como su constitución destaca la relacionalidad del *runa* en su potencialidad identitaria. Como agente de cambio y diferenciado de la visión occidental, el *runa* en su cosmovisión indígena incorpora no solo la racionalidad, sino los sentimientos y los instintos (Silva, 2008). Desde esta perspectiva, se abordó un proyecto de diseño como contribución al desarrollo del turismo y la recreación en el espacio, en donde estuviese presente la apropiación y consolidación de la memoria ancestral. La propuesta, denominada *Hatun Ñan*, sitio lúdico interpretativo de descubrimiento e interrelación tiempo-individuo-cosmos, en donde el primero existe circularmente, convocó de manera multidisciplinaria las disciplinas de diseño, arquitectura y arte en el espacio; de allí el nombre de este capítulo.

Relevancia de la propuesta y perspectiva teórica

Dado el espíritu, acorde con la cosmovisión de los pueblos del *Abya Yala* que conlleva el proyecto *Hatun Ñan*, su implementación como propuesta lúdico-recreativa-turística se hace viable en cualquier sitio del territorio latinoamericano. En primera instancia, y, tomando en cuenta que la provincia de Imbabura ha sido declarada Geoparque Mundial en 1919 por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), y disponiendo de un espacio en la ruta que rodea la laguna de Yahuarcocha en la ciudad de Ibarra, sitio con particulares características histórico-naturales a donde acude numeroso turismo, se tomó este para la implantación del proyecto. El Modelo de Planificación y Gestión del Turismo Sostenible del Ministerio de Turismo (2021), ubica al patrimonio cultural dentro del inventario nacional de atractivos turísticos plausible de ser objeto de desarrollo para las comunidades. En esta ocasión, se prevé su implantación en la cuenca baja de la laguna, privilegiando la cultura e identidad de los pueblos originarios. Desde épocas precolombinas, la región ha sido asentamiento de pueblos indígenas que construyeron buena parte de su acervo cultural. Hoy en día, la población activa de sus alrededores, antiguamente dedicada a la artesanía en totora, fabricación de ladrillos, pesca y elaboración de dulces, ha

migrado hacia ciudades periféricas por falta de oportunidades laborales (Polanco, 2015). Esto ha influido en la falta de pertenencia de las nuevas generaciones, que, desconociendo los vínculos y sus referentes patrimoniales, no ven los beneficios y potencialidades que tiene el desarrollo turístico.

El Modelo de Planificación y Gestión del Turismo Sostenible sobre la base de Territorios y Modalidades Turísticas (2020) propone atender la necesidad de orientar el desarrollo turístico y amigable con el ambiente, inclusivo y respetuoso de las comunidades y sus culturas, y con atractivos niveles de rentabilidad. Se fundamenta en poner en valor sus atractivos, diseñando productos turísticos dirigidos a exaltar el concepto de autenticidad. El propósito del proyecto *Hatun Ñan*, fue desarrollar un polo de interés turístico-lúdico que se conciba como un entorno interpretativo de la realidad del individuo en la tierra o su *llacta*.

En el marco del proyecto denominado Manejo Sustentable de la Cuenca de la laguna de Yahuarcocha, es donde se inscribió esta propuesta de diseño y turismo. Para ello, se puso énfasis en construir en la comunidad el protagonismo que permitirá el empoderamiento del patrimonio a partir del reconocimiento del espacio territorial, de sus hitos geográficos, naturales, culturales y de las matrices andinas, todas ellas conceptualizadas en la propuesta (Polanco, 2015).

Dentro del proceso de la globalización, las sociedades, a través de elementos diferenciadores, buscan encontrar su identidad, en donde la revalorización del patrimonio constituye un vínculo con el turismo, imponiéndose la “turificación del patrimonio” (Crespi, 2003). En este caso, los agentes involucrados fueron tomados en cuenta para la identificación y reconstrucción del acervo cultural de la zona. También se ha tomado este espacio dentro del contexto histórico social, ya que no podemos desligar lo natural, cultural y temporal. Todos estos elementos actúan, se conjugan, constituyen una interdependencia en la construcción de la identidad, se convierten en un constructo a partir de la interacción del individuo como ser social (Berger, 2001).

El recorrido y la contemplación que se haga a través de *Hatun Ñan* permitirá reconocer detalles relacionados con el “buen vivir” o “bien vivir”. Según Dussel (2012), más que sustantivo, es verbo, aportando al pensamiento descolonizador. El “bien vivir” es un proyecto de vida que encarna una filosofía orgánica, compleja, respetuosa con la naturaleza, por lo tanto, autopoyética para la existencia humana (Dussel, 2018). Autopoiesis que se instala en la propuesta de diseño como trama abierta, orgánica y flexible. Desde su concepción teórica, *Hatun Ñan* estableció la puesta en valor de la cosmovisión de los pueblos ancestrales andinos, a la vez que aportó al conocimiento del *Sumak kawsay*, contemplado en la constitución ecuatoriana vigente bajo el nombre de “buen vivir”. Este comprende

el equilibrio de la existencia humana reflejado en la interrelación del “sentir bien-hacer bien-pensar bien” (Tabla 1), acciones que corresponden a estratos de la realidad del individuo o *runa* con su entorno (Polanco, 2015), es decir, con su *pacha*, distinguiendo un ambiente particular de la cosmovisión andina. Relacionamos el término *sumak* con el sentido estético y equilibrado de la vida en donde todo es armonía e interrelación, a través de un orden propio del *ethos* andino.

Tabla 1. Correspondencias del concepto *Sumak kawsay*

	Estrato de la realidad	Principio	Significado	Correspondencia	Tiempo
<i>Sumak kawsay</i>	<i>Ukhhu Pacha</i> Reptil	<i>Allyn Munay</i>	Sentir bien	Sentimientos-Instintos	Futuro
	<i>Kay Pacha</i> Felino-puma	<i>Allin Ruay</i>	Hacer bien	Zona intermedia	Aquí y ahora
	<i>Hanaq Pacha</i> Ave-Cóndor	<i>Allyn Yachay</i>	Pensar bien	Pensamientos	Pasado

Fuente: elaboración propia (2024).

El individuo del mundo andino vive en armonía con la tierra (*llacta*). A través de ella, de la percepción de las estrellas y de la geografía circundante, logra entender su pertenencia. La visión que desde sus ancestros ha tenido del cosmos se manifiesta gráficamente en la *chakana*. Según el texto de la crónica de *Relación de antigüedades de este reino del Pirú* (Yamqui Salcamaygua, 1613), en el Altar Mayor del Coricancha, en Cusco, se encontró un grabado (Figura 1) que representa la relación latente del individuo con el cosmos, a través de la Cruz del Sur, al cual denominó *Chakana*, sinónimo de puente o escalera.



Figura 1. Grabado

Fuente: Casa de la Cultura. Ecuador.

<https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/obra-del-diala-cruz-cuadrada-andina/>

El grabado de la Figura 2 establece la relación que el individuo andino tiene con el entorno. Procedente de la admiración del universo, es la síntesis de la constelación de la Cruz del Sur (CIDAP, 2017), representa las cuatro divisiones necesarias para la vida en una comunidad: espiritual, social, política y económica, en donde todo se cumple de acuerdo con su continuidad en armonía.

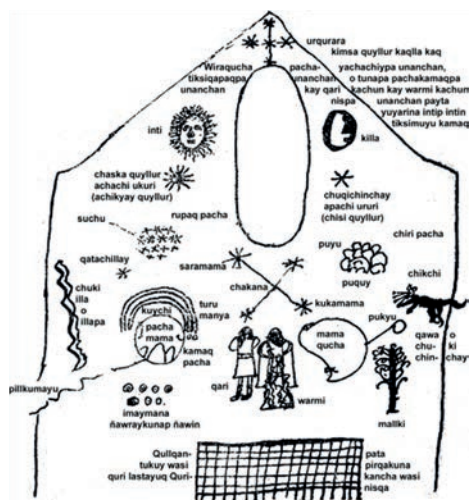


Figura 2. Relaciones del individuo andino con su entorno

Fuente: Casa de la Cultura. Ecuador. <https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/obra-del-diala-cruz-cuadrada-andina/>

Metodología

El método se basa en un paradigma mixto, inductivo y flexible. Se aplicaron técnicas, métodos e instrumentos sobre un sector de la población de Yahuarcocha, de manera inductiva y deductiva. Así, se empleó el método analítico y sintético para completar el procesamiento de la información de forma objetiva. La investigación tuvo un fuerte componente de investigación-acción, ya que se orientó a la transformación de la comunidad de Yahuarcocha para el mejoramiento de su calidad de vida al incentivar el turismo en la zona por medio de la intervención del espacio patrimonial.

Desde lo empírico, se tomaron en cuenta dos instrumentos: a) la entrevista, orientada a propietarios de finca, hotelería y gerente de la Compañía de Economía Mixta de Yahuarcocha (CEMY); y b) la encuesta, aplicada a una muestra del universo conformado por una población estable del pueblo de Yahuarcocha, las que permitieron detectar el interés de la propuesta y de su carácter recreativo turístico de la zona. El universo fue de 2 000 habitantes correspondientes a la población del pueblo de Yahuarcocha, con la finalidad de establecer una aproximación de la identificación que tenían los actores sociales con el patrimonio tangible e intangible de la zona, como su aceptación o rechazo hacia la propuesta del centro de recreación turístico.

Se diseñó un soporte de recogida de información -cuestionario- cerrado con siete preguntas, contestado de forma anónima. Las encuestas se realizaron de forma presencial en mayo de 2011. En cuanto a sexo, fueron: 12 mujeres y 8 hombres. La mayoría de los entrevistados estuvo en el rango de 25 a 40 años, en segundo término, de 41 a 63 años y en último término personas de 26 a 19 años. Del total de encuestados, el mayor número correspondió a trabajadores dentro del rubro gastronómico, en segundo lugar, a hotelería y artesanía, después los empleados públicos, comercio, transporte y otros.

Diseño del sistema

Constituir un sistema señalético de objetos simbólicos con identidad, para el recorrido recreativo turístico y su implantación en el territorio andino, privilegiando sus principios ordenadores, orientó la propuesta de diseño. Partiendo de una trama, inspirada en la *chakana*, el sistema introduce al individuo en el reconocimiento de su entorno natural, permitiendo su introspección, el descubrimiento de lo originario, cultural y temporal (Polanco, 2015) en donde las vivencias personales que despierta su recorrido se dan entre múltiples tapiales gráficos cilíndricos, interpelando al sujeto que lo recorre. El método constructivo obedece a técnicas vernáculas de construcción en tierra (tapial). En su implantación se planteó un recorrido abierto,

emulando la urdiembre, con un entramado de características orgánicas. El entorno de circulación al que invita *Hatun Ñan* en su traza constituye de por sí un camino de autoconocimiento tierra-hombre-cosmos en donde “futuro”, “aquí y ahora” y “pasado” (Figura 1) coexisten y se interpelan.

Se han considerado ocho conceptos significativos en la ideación del proyecto (Tabla 2).

Tabla 2. Desarrollo de los ocho conceptos

Conceptos incorporados al sistema	
Urdiembre	Apropiación del espacio para ser tejido, entramado, abarcado, enlazado en una red con características orgánicas. Colocación de los hechos dentro del contexto del cosmos, de la globalidad, en donde está presente la multidimensionalidad, la autopoiesis y la complejidad.
Camino	El camino, pero con referentes, con trazas, con OBJETOS-HITOS-SIMBÓLICOS que invitan al recorrido de múltiples chaquiñanes, ¿a la búsqueda de los ancestros...?, ¿del conocimiento...?
Descubrimiento, búsqueda	A partir de ella, el encuentro con uno mismo, y el inicio de otros recorridos-búsqueda en el espacio que las señales, hitos-simbólicos, representados por lo que los objetos, nos induzcan a descubrir.
Simbólico	Rescate de relatos de tradiciones y leyendas, incorporando la simbología, puesta de manifiesto en ellas a través de la transmisión oral y escrita de los pueblos originarios de la zona.
Histórico cultural	Estudio de los acontecimientos pasados y su influencia en los habitantes del sector, permitiendo desarrollar una óptica de diseño coherente con el medio en el que se quiere actuar.
Matrices andinas	Apertura del sistema, respetando el concepto de urdiembre, con posibilidad de ampliarse, aporta al reconocimiento de la identidad, sustentando los principios ordenadores de las matrices andinas: Tinkuy, Yanantín, Ayni, Vitalismo, Borde.
Tecnológico	Tecnologías vernáculas de construcción en tierra tapial.
Turístico	Genera un foco de atracción turístico y dispersión a otras parroquias del Cantón.
Social	Agentes sociales involucrados en la construcción del sistema a partir de la minga (trabajo comunitario). Empoderamiento basado en “conocer lo que se habita” para “respetar lo que se habita”.

Fuente: elaboración propia (2024).

Todos estos conceptos se interrelacionaron y conjugaron en la configuración de malla-trama, inspirada en la *chakana*. Esta se basó en un espacio abierto y modular que puede extender sus fronteras por la red. La superficie abarca 1 000 m² con opción a expandirse. La trama está organizada a través de senderos delimitados por tapiales de base circular “monolitos cilíndricos” construidos con tecnología de la tierra. Se partió de una disposición espacial basada en la cruz andina (*chakana*). Desde ella, se generó la estructura base conformada por una subestructura compuesta por hexágonos aplanados. En las interconexiones de los ejes se asientan los monolitos (Figuras 3, 4 y 5).

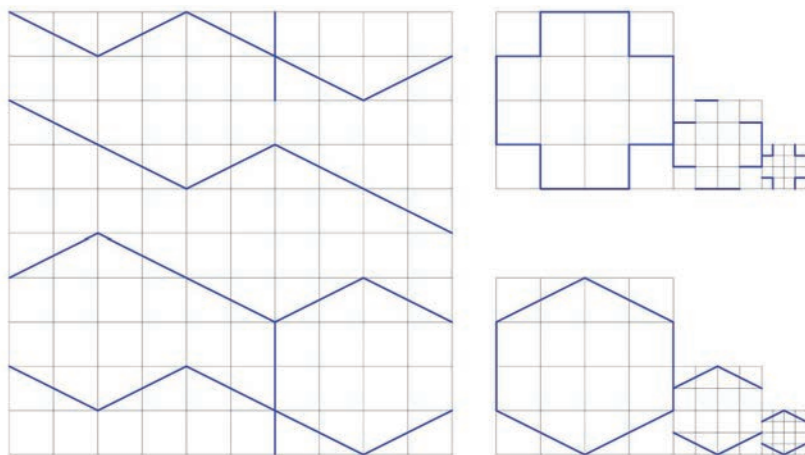


Figura 3. Trama del sistema
Fuente: elaboración propia (2015).

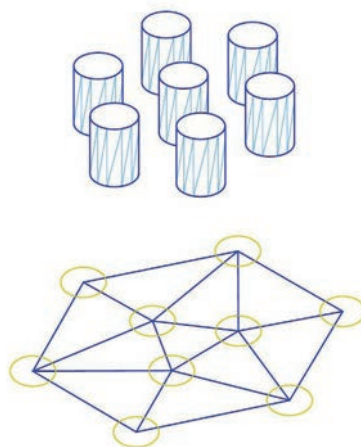


Figura 4. Configuración de la red
Fuente: elaboración propia (2015).



Figura 5. Render del sistema

Fuente: elaboración propia (2024).

Monolito

Cada monolito tiene un diámetro de 90 centímetros y una altura de 110 centímetros, lo que permite que, al realizar el recorrido, se visualice el espacio en su totalidad. Este concepto de espacio abierto permite al visitante una sensación de contacto con el entorno natural, y, a la vez, una invitación al recorrido interpretativo del mismo (Figura 6), ya que en él se instalaron zonas en donde se manifiestan los principios ordenadores andinos.



Figura 6. Monolitos del sistema

Fuente: elaboración propia (2024).

Estas se soportan en una base pétrea de piedra bola, propia del lugar. En la parte superior, se instalan cuatro baldosas cocidas (tosetas) que configuran un $\frac{1}{4}$ de círculo cada una como protección a la acción de la lluvia, elemento que más afecta este tipo de construcciones.

El simbolismo está presente en todo el recorrido de manera integradora con el entorno natural. La utilización de materiales y técnicas ancestrales complementan la ideología de esta propuesta de diseño, juntamente con el concepto de unión participativa (*minga*) de los comuneros de la zona, los cuales deberán ser sus constructores, lo que permitirá un empoderamiento de este espacio y su entorno.

Subsistema señalético

El sistema madre dispone de un subsistema señalético para instalarse en la zona, como soporte a la información pertinente. Cada una de las piezas responde a una morfología que repite el sistema, pero en la configuración de un semicilindro, en donde la cara plana perpendicular al solado conforma el espacio para la información. Su volumetría supera en alto los 2.30 m.

Proceso constructivo del monolito

La relación del hombre con la tierra históricamente ha sido familiar. En la medida que el ser humano cambió su estilo de vida a sedentario y creó los primeros asentamientos, los primeros habitáculos y las primeras estructuras sociales encontraron en la tierra un recurso invaluable y abundante, con cualidades superlativas en cuanto a durabilidad, maleabilidad y a la capacidad de controlar de manera efectiva la temperatura interior de dichos espacios. Las culturas prehispánicas utilizaban sistemas de construcción con tierra para la ejecución de sus habitáculos, siendo el tapial una de las técnicas más difundidas en nuestro continente y, particularmente en Ecuador (Guzmán et al., 2015). El alto grado de sabiduría intuitiva implícita en la ejecución de las estructuras del tapial, supone que, en lugares donde históricamente las poblaciones han tenido conocimientos sobre esta técnica, resulta relativamente fácil rescatarla y ponerla nuevamente en valor (Neves y Borges, 2011), como alternativa constructiva ecológicamente viable y ambientalmente sustentable.

El tapial es un sistema utilizado para la ejecución de fundiciones de piedra y muros portantes de tierra que se elevan sobre una superficie compactada. El proceso de elaboración consiste en pulverizar el suelo, secar, tamizar, y una vez que se ha generado una mezcla homogénea se debe añadir agua hasta alcanzar el contenido óptimo de humedad. La tierra empleada puede ser estabilizada con aditivos como cal, cemento o fibras vegetales, lo que aumenta su resistencia y

durabilidad al clima y su desempeño estructural. Elaborada la mezcla, esta se debe colocar en un molde, conocido con el nombre de tapial, donde será compactada mediante el uso de pisones manuales o mecánicos hasta que alcance la densidad deseada (Figuras 7 y 8).

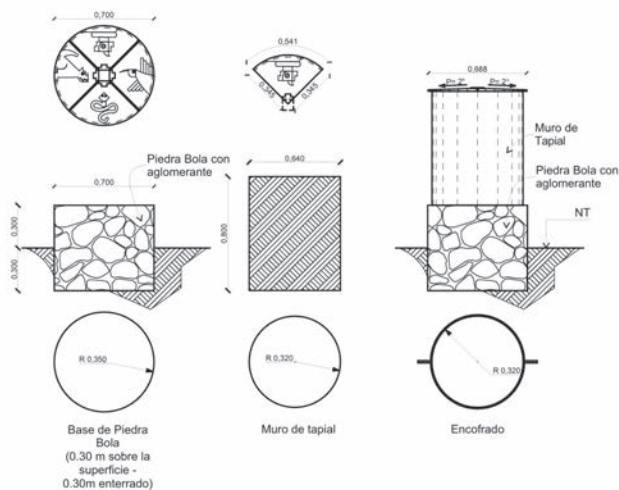


Figura 7. Detalle constructivo del monolito

Fuente: elaboración propia (2024).

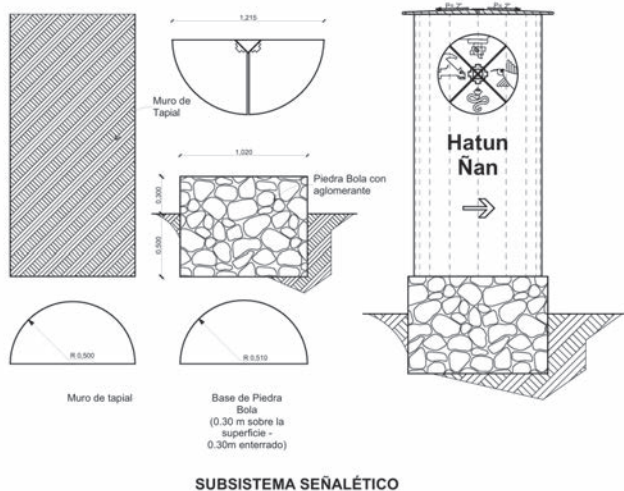


Figura 8. Detalles constructivos de la señalética

Fuente: elaboración propia (2024).

El tapial es un elemento estructural moldeado *in situ*, de elevada resistencia a la compresión y baja resistencia a la tracción (Neves y Borges, 2011). Estas características estructurales son ideales para la ejecución de los monolitos, elementos puntuales y carentes de esbeltez que recibirán exclusivamente cargas a compresión. Uno de los puntos críticos que atender en la construcción de los elementos monolíticos es la incidencia del agua, pues esta puede comprometer la integridad estructural de los mismos, provocando su deterioro progresivo y las consecuentes reparaciones. Para prever los efectos nocivos del agua, es necesario garantizar un buen basamento, construido de piedra bola, que se eleve sobre la superficie del terreno al menos 30 cm, y una “cubierta” cerámica, ilustrada con símbolos propios de la cultura local que deberá cubrir completamente el monolito.

Este sistema constructivo es económicamente viable, pues reduce la dependencia de materiales importados o caros, abaratando los costos de construcción. Además, al ser una técnica que requiere de mano de obra más que de maquinaria sofisticada, se genera y se fortalece la economía de las comunidades en las que se llevará a cabo la construcción. Esto lo hace especialmente viable en contextos rurales, donde la disponibilidad de recursos económicos es más limitada (García et al., 2019). El bajo impacto ambiental del sistema constructivo es notable. Al utilizar materiales locales y reciclados, como la tierra del propio lugar de construcción, se reducen las emisiones asociadas al transporte de materiales y, por ende, la huella de carbono de la construcción, convirtiéndolo en una alternativa prometedora y sostenible (Smith, 2017). Al momento de abordar el diseño de los monolitos que moldearán el paisaje de *Hatun Ñan*, a través del tapial se pondrá en valor la riqueza cultural local, reivindicando la tierra como el noble material que brindó cobijo y protección a nuestros ancestros y que hoy es símbolo de tradición, resiliencia y sostenibilidad.

Método de construcción de la toseta superior del tapial

Para la construcción de esta pieza se utilizará la técnica de presión cerámica, compuesta de cuatro segmentos de círculo, modelada en cerámica vidriada en alta temperatura. La confección se realizará a través de moldes de yeso-piedra, pues su dureza permite una reproducción seriada, necesaria en este caso por la multiplicidad de tapias (considerando el asentamiento sobre un solado de 1 000 m², se construirán 172 tapias y 688 tosetas). Para el modelado de cada sección se utilizará arcilla blanca y vidriado de alta temperatura, cocidos a 1 280 °C. El vidriado no sólo como aporte estético, sino que garantiza la durabilidad y resistencia necesarias para preservar la integridad de la obra a lo largo del tiempo.

Gráfica de tosetas

Se consideraron las figuras del: cóndor, serpiente, jaguar y colibrí, como referentes para ser representados en cuatro pictogramas simbólicos (Figura 9), todas ellas completan el círculo de tosetas gráficas que cubren cada tapial. Para su construcción, se utilizará vidriado de alta temperatura, aplicando la técnica de cuerda seca, arte de decoración cerámica en donde los esmaltes se encuentran aislados por líneas de traza negra que permiten la diferenciación cromática en cada uno de sus planos. Esta elección de materiales y técnicas asegurará una mayor impermeabilidad y protección de los tótems, siendo altamente resistente a las variaciones climáticas.

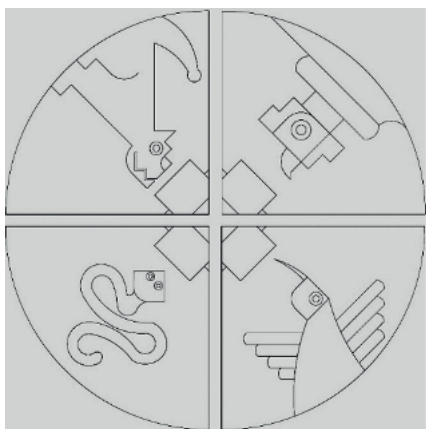


Figura 9. Tasetas cerámicas que rematan cada tapial

Fuente: elaboración propia (2024).

Simbolismo de las tosetas

El círculo, símbolo del todo, se compone de cuatro segmentos, cada uno haciendo referencia a los elementos esenciales para la vida: fuego, agua, tierra y aire. En cada módulo, se encuentran representaciones zoomorfas de carácter espiritual que simbolizan estos elementos. La disposición de cada sección se ha concebido siguiendo el diseño de un ritual andino, específicamente los desarrollados en Ecuador.

Según Atawallpa Oviedo, experto ecuatoriano en cosmovisión andina: en los puntos cardinales, se ubica al cóndor como la primera referencia en el este, simbolizando la salida del sol (comunicación personal 15 de enero de 2024). Representa la conexión más cercana al sol, sinónimo del fuego. En el oeste se posiciona la serpiente, símbolo del agua, como opuesto complementario (Ayala et al., 2021). En el norte se sitúa el jaguar, símbolo de tierra y conexión con el mundo

espiritual. Frente a él, en el lado sur, su opuesto, se ubica el colibrí, representando el aire. La configuración de la *chakana* se completa a través de la suma de los cuatro segmentos de círculo, simbolizando la síntesis de la vida y la armonía entre los opuestos complementarios. Corona el círculo completo, un espejo cuadrado en el centro de la *chakana* representando la conexión *pacha-llacta*.

Avance del estudio

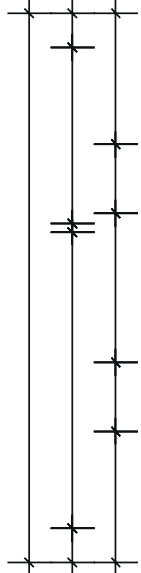
En 2015, la propuesta lúdico-recreativa-turística *Hatun Ñan* fue aprobada para su construcción en la zona de la laguna de Yahuarcocha, en territorio andino, por la Compañía de Economía Mixta de Yahuarcocha (CEMY). Actualmente, el proyecto debe ser socializado y, por su carácter multidisciplinar, exige un proceso conjunto de implementación por medio de alianzas estratégicas entre organismos de orden provincial, municipal y privado. Algunas de ellas: El municipio de la ciudad de Ibarra, el Ministerio de Turismo del Ecuador, el Gobierno Provincial de Imbabura, y comunidades vecinas de la región. Se destaca que toda la provincia de Imbabura conforma el Geoparque Imbabura, que cuenta con protección y afianzamiento por la UNESCO como patrimonio natural y cultural de la provincia.

La construcción requiere establecer un trabajo colectivo con participación de profesionales y técnicos multidisciplinarios de sociología, turismo y antropología, junto con el diseño en su implementación. Dado su carácter multidisciplinario y sistémico, quedan pendientes etapas de ejecución relacionadas con un plan integral que involucre la gestión y cosmovisión andina, con promoción inclusiva y equilibrada, entre el ser humano y la naturaleza. En efecto, los problemas de diseño, teóricos o pragmáticos mantienen estrecha relación humanista y medioambientalista con implicaciones sistémicas que conduzcan verdaderamente a la emancipación fragmentaria en determinismos reduccionistas.

Referencias

- Alcaráz, M. V. (2011). *Agenda 21 de la Cultura, ideas claves e implementación a escala local. Cultura, patrimonio y desarrollo en ciudades patrimoniales del Ecuador*. Abya Yala/UPS.
- Ayala, M., Polanco, M., Jácome-Monar, P. y Gérard, A. (2021). Estructura organológica y efecto sonoro de una botella antropomorfa de triple elipsoide con doble silbato de la cultura Bahía del Ecuador (600 A. C.-650 D. C.). *Arqueología Iberoamericana*, 48(2021), 1989-4104. https://www.academia.edu/63858709/ESTRUCTURA_ORGANOLOGICA_Y_EFECTO_SONORO_BOTELLA_SILBATO_BAHIA_600_A_C_650_D_C
- Berger, P. y Luckmann, T. (2001). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores.
- Betanzos, J. (2010). *Suma y narración de los incas, que los indios llamaron Capaccuna, que fueron Señores de la Ciudad del Cuzco y de todo lo a ella sujeto*. Biblioteca Nacional Madrid. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccn7m9>
- Burch, S. (2007). *Compartir conocimientos para el desarrollo rural*. ALAI.
- Buxo i Rey, c. e. (1984). *Sobre el concepto de cultura*. Mitre.
- Caillavet, C. (2000). *Etnias del Norte*. Abya Ayala.
- CEMAT. (2006). *Guía europea de observación del patrimonio rural*. Ministerio de Medio Ambiente de España.
- Crespi, M. y Planells, M. (2003). *Patrimonio cultural*. Síntesis.
- Chiva, I. (1994). *Una política para el patrimonio cultural rural*. Ministerio de Cultura de Francia.
- Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. (s.f.). *Memorias, identidades e imaginarios sociales*. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- Darwinvest. (2006). *Informe fase 2 para FONSALECI*. Fondo del Salvamento de la Ciudad de Ibarra.
- Echeverría, J. y Jaramillo, X. (2009). *Laguna de Yahuarcocha: Patrimonio natural y cultural de la Sierra Norte del Ecuador*. FONSALECI.
- Forero Llorena, E. (2005). Patrimonio arqueológico, contexto, sostenibilidad y turismo [conferencia]. *I Congreso Internacional de Turismo Arqueológico*, Bogotá, Colombia.
- Geertz, C. (1992). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Guevara Ávila, J.P. (2005). En época de Constituyentes... es bueno entender cómo estamos constituidos. *POLIS. Revista de la Universidad Bolivariana*, 4(10), 1-6. <https://www.redalyc.org/pdf/305/30541016.pdf>
- Guzmán Freire, D. S. y Iñiguez Tinoco, J. M. (2015). *Estudio de una propuesta de mejoramiento del sistema constructivo adobe* [Tesis de pregrado, Universidad de Cuenca]. Repositorio Institucional Universidad de Cuenca. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/22773>
- L Jaime Mantilla, V. (2003). *Takanakuy, cuando la sangre hierve*. Ed. Víctor Jaime Mantilla.
- Martín Juez, F. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. Gedisa.

- Millá Millena, C. (1998). *Génesis de la cultura andina*. Abya Yala.
- Ministerio Coordinador de Patrimonio. (2001). *Documento de Gestión en Ciudades Patrimoniales*. INPC.
- Ministerio de Turismo. (2021). *Plan Institucional 2021-2025*. República del Ecuador. https://www.turismo.gob.ec/wp-content/uploads/2022/02/Plan-Institucional-2021-2025_08_12_2021.pdf
- Neves, C. y Borges Faria, O. (2011). *Técnicas de construçao com terra*. Athuar. https://www.athuar.uema.br/wp-content/uploads/2018/01/proterra- tecnicas_construcao_com_terra.pdf
- Ontaneda, S. (2009). *Ecuador: Hitos de su pasado precolombino*. Boletín Dirección Cultural del Banco Central del Ecuador.
- Paizanni, C. (2018). *Buen vivir para Enrique Dussel*. Cultura Venezuela. <https://culturavenezuela.com/buen-vivir-para-enrique-dussel/>
- Polanco, M. (2015). Hatun Ñan, *diseño e identidad en el espacio patrimonial ecuatoriano*. PUCE Sede Ibarra. https://es.slideshare.net/tania_1234/yahuarcocha-diseo-e-identidad
- Silva Portero, C. (2008). ¿Qué es el Buen Vivir en la Constitución? En R. Ávila Santamaria (Ed.), *Constitución del 2008 en el contexto andino: Análisis de la doctrina y el derecho comparado*. Ministerio de Justicia, Derechos Humanos y Cultos.
- Wilkar. Lajo, J. (2006). *Qhapaq Ñan, la ruta de la sabiduría*. Abya Yala.



CAPÍTULO 4

La letra urbana como fuente para *revivals* o reinterpretaciones tipográficas. Caso particular de ciudad de La Plata

Fabio Eduardo Ares

Universidad Nacional de La Plata

Introducción

En el 2021, la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, de la República Argentina, aprobó un nuevo plan de estudios para la carrera de Diseño en Comunicación Visual que fue implementado a partir del ciclo lectivo 2022. El primer año, donde se implementó este plan, fue incluida la asignatura *Tipografía*, con el objetivo de reunir y ampliar los conocimientos sobre esa disciplina en particular, ya que antes formaba parte de los contenidos en otras asignaturas. Con base en el diseño curricular de la materia¹ a instancias del Departamento de Diseño en Comunicación Visual de esa casa de estudios, es intención de este capítulo compartir la experiencia de uno de los ejercicios fundamentales del curso. Esto sirve como base conceptual para el posterior diseño de *revivals* o reinterpretaciones tipográficas, es decir, categorización correspondiente a tipografías hechas *a medida*. En palabras de John Downer, son *homenajes* que están divididos en “los que siguen el original rigurosamente y los que lo siguen libremente” (citado por Tselentis, 2012, p. 42). En ese contexto, la ciudad de La Plata transita históricamente hasta llegar a ser un verdadero “mustrario de letras” (Ares, 2019, p. 285). Eso a partir de la observación y selección realizada por los alumnos cuando eligen (con base en parámetros profundos abordados más adelante) un motivo representativo en el

¹ Para más información, consulte: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/60%20a%C3%B1os%20de%20dise%C3%B1o.pdf>

paisaje tipográfico y la identidad platense. Las conclusiones obtenidas dan cuenta de una catalogación y caracterización específica de letras urbanas que sirven de sustento teórico cualitativo para la creación de su trabajo final, cuya resultante es una *tipografía digital* (o, por lo menos un avance significativo de esta).

Antecedentes y perspectivas teóricas

Hace varios años se trabajó sobre la problemática de la letra urbana como parte sustancial del patrimonio de las ciudades. Este no ha sido del todo profundizado en el mundo (aún menos en América Latina), ya que la mayoría de los trabajos sobre tipografía se concentran en aspectos relacionados con: bibliología, ediciones, composiciones, imprentas, provisión de insumos, etcétera. Y el caso de los rescates históricos desde el diseño, se concentran fundamentalmente en letras de imprentas antiguas,² y no en letras urbanas.³

A partir de la década de 1960, disciplinas como la arquitectura y el urbanismo comenzaron a editar algunos trabajos que vincularon con las letras y su relación con la ciudad. Tiempo más tarde, se generaron algunos trabajos desde la disciplina del diseño gráfico, aunque la gran mayoría estuvieron asociados con la letra incluida dentro del ambiente construido (tanto con aplicaciones permanentes como eventuales), bajo la idea de los edificios hablantes.

Desde el 2012, se trabajó sobre tipografía en ferrocarriles argentinos con un proyecto compartido, denominado *Tipografía Histórica Ferroviaria*,⁴ donde se tuvo la colaboración de Octavio Osorio (Figura 1). Para el 2015, con la participación colectiva de Karin Thiers se conformó *Valpo*, Ciudad de Letras⁵ (Figura 2). Actualmente, esas experiencias son parte del enriquecimiento teórico de la tesis doctoral *La Plata, Ciudad de Letras, Recuperación y puesta en valor del paisaje tipográfico platense como muestra del patrimonio y la identidad (1882-1982)*.⁶

² Por ejemplo, la tipografía Espinosa Nova de Cristobal Henestrosa, basada en los primeros caracteres arribados a América, y de Lagarto, de Gabriel Martínez Meave, que corresponde a las letrerías del impresor novohispano Luis Lagarto.

³ Los trabajos Montserrat y Confitería, de Julieta Ulanovsky, se basan en letras de carteles del centro de Buenos Aires.

⁴ Para ampliar sobre el tema, se puede consultar <https://tipografiahistoricaferroviaria.wordpress.com/>

⁵ Proyecto con sede en Valparaíso, Chile, que estudia la letra urbana de esa ciudad, que desde 2003 integra la lista de patrimonio mundial de la UNESCO. Puede consultar: <https://rhd.uchile.cl/index.php/RChDCP/article/view/49741>

⁶ En el marco del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.



Figura 1. Letrero de plataforma del Ferrocarril Provincial de Buenos Aires y placa espécimen de la familia tipográfica Provincial Railway
 Fuente: elaboración propia (2024).



Figura 2. Letra en el frontis de la Aduana de Valparaíso, Chile, y placa espécimen de la familia tipográfica Aduana
 Fuente: elaboración propia (2024).

Esos estudios se fundamentan teóricamente con el aporte de Farías (2009), quien desde hace tiempo pertenece a un equipo interdisciplinario destacado en indagaciones sobre tipografía y epigrafía moderna en São Paulo (Brasil), con la observación de la ciudad a través de una mirada crítica, reflexiva, sistémica y estructural, incluida en el *paisaje tipográfico* (Farías et al., 2009). Precisamente, Farías (2009) considera los aportes conceptuales que presentó Kevin Lynch en su obra *The Image of the City* (1960), donde introdujo la noción de *leer* el ambiente urbano a

través de elementos visuales que lo componen como una propuesta vinculada a la percepción donde lo tipográfico es uno de los factores más relevantes.

Por otra parte, Gordon Cullen, en su obra *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística* (1974), propuso ver el paisaje urbano como arte, más allá de la arquitectura. Una mirada sobre la ciudad que contempló detalles y objetos, en donde existía espacialmente un lugar justificado para anuncios y carteles como soportes para las letras. El arte de la rotulación para ese autor se refiere a cada metro del paisaje urbano. En esa concepción integral de ciudad (aun cuando no es totalizadora), el ambiente público construido y urbanizado es intervenido mediante letras al que se le agrega diseño de la información. Esto se profundiza en el libro de Phil Baines y Catherine Dixon del 2004: *Señales. Rotulación en el entorno*, que propone la división conceptual entre “letras en señales para dirigir e informar” (p. 12) y “letras para nombrar lugares y definir espacios” (p. 96).

En otro sentido, en palabras de Andreu Balius (2012):

Nuestras calles son, pues, un hervidero de voces -de colores y formas diferentes- que nos invitan a leer. Y son todos esos rótulos, letreros, carteles... que atrapan nuestra mirada los que constituyen buena parte del paisaje urbano que habitamos (...) Leer la ciudad desde la tipografía nos permite observar las diferentes maneras de expresarse de los ciudadanos: los rótulos como señal de identidad de un determinado negocio, las señales como sistemas gráficos con voluntad universal, el *graffiti* como expresión social espontánea, los carteles como soportes de comunicación institucional. Podemos construir nuestro relato a partir de una lectura alfabética del espacio, buscando nuestro propio alfabeto entre la gran cantidad de propuestas tipográficas aplicadas a nuestro entorno (párr. 11-12).

La letra como patrimonio ciudadano

Si se parte de la premisa, donde cada letra equivale a una representación de la historia que antecede a una cultura, supone cierto aprendizaje sobre el momento epocal y la sociedad donde se produjo. Es decir, esas letras pueden ser referentes de origen; sobre quién y de qué manera se generó, cómo fue su producción y su circulación. Esos datos constituyen la profundización formal de la letra, pero también información discursiva sobre el patrimonio cultural artístico gráfico materializado.

En palabras de Jiménez Arredondo (2016), las manifestaciones tipográficas:

Habitan en todas las ciudades del mundo, como expresiones silenciosas en el paisaje urbano, y no como un accesorio inútil que puede estar o no frente a nosotros. Esta presencia se hace visible en los viejos rótulos de los negocios, en las placas de las edificaciones históricas, en las nomenclaturas de las antiguas casonas, en las letras labradas en decoraciones de templos y edificios emblemáticos, en

la tipografía empleada en la señalética de las calles de la ciudad, o en la obra monumental que hoy ha dedicado un espacio especial a la obra tipográfica, en un diálogo simbólico y permanente entre el ciudadano y la urbe (p. 15).

Mientras que, de acuerdo con la Declaración de la UNESCO de 1972:

Se considerarán “patrimonio cultural”: Monumentos (...) que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, el arte o la ciencia; Grupos de edificios: (...) [que tengan] un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, el arte o la ciencia; [y] Sitios (...) que tienen un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico (Art. 1, Párr. 1).

Si incluimos a las letras urbanas (como, por ejemplo, las corpóreas situadas en los frontis de los edificios) entre los bienes comunitarios, podríamos pensarlas como patrimonio cultural material, pero también son patrimonio inmaterial, o sea, aquel que incluye “las prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos, habilidades -así como los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales asociados a ellos [...]” (UNESCO, 2003, art. 2, párr. 1). Se presupone que, para que eso suceda, además de la circulación, debió haberse generado cierto reconocimiento social, es decir, que la comunidad debería reconocer a las letras como parte de su patrimonio.

Algunas expresiones que son propias de la rotulación -como letras del fileteado porteño para el caso de Buenos Aires, o las incorporadas a los azulejos en Colonia del Sacramento, Uruguay, son muestra de lo que representa una letra como parte de la identidad de un pueblo. En ese sentido, el universo referencial es capaz de representar a un grupo social a través de una tipografía, con complejidad y diversidad, como la comunidad a la que señala. Eso referencialmente se traslada al diseño (*de* y *con* tipografía) con un sinnúmero de posibilidades a través de las formas de los signos, así como de su capacidad expresiva.

De acuerdo con Calles (2012):

[...] La verdadera importancia de la tipografía no radica exclusivamente en su expresión formal, sino también en su función referencial (...) resulta de particular importancia el control que ejerce el diseñador sobre el aspecto significativo de los componentes que selecciona para la elaboración de sus objetos gráficos. (...) Sería conveniente considerar a la tipografía más allá de su forma [...] (párr. 4-6).

Una parte de la responsabilidad sobre la generación de nuevas tipografías y su promoción recae en los diseñadores. Por eso, es importante promoverlas como herramientas para recuperar letras históricas e identificar aspectos diferenciales

con atributos identitarios de un lugar o una comunidad. La noción de identidad nacional aplicada a la producción tipográfica y utilitarismo en mensajes visuales dirigidos a una comunidad específica se aproxima a esa idea con sus características intrínsecas, a sus modos de representación, actuaciones, organizaciones, vivencias y recuerdos. En este sentido, González y Tabuenca (2015) afirman que:

La rotulación y la tipografía plasmada a pie de calle es capaz de conferir una identidad propia a cualquier entorno urbano, ya sea en la calle, plaza o barrio. Las calles se erigen en verdaderos escaparates de la vida ciudadana y son un reflejo de la vitalidad de las urbes. Y en ellas, los rótulos desempeñan un papel esencial porque la hacen más comprensible y accesible a quienes la viven y visitan (p. 29).

Mientras que, en la opinión de Balus,

Las letras de los rótulos no solo nos informan, también nos hablan acerca de las técnicas empleadas en su confección, de las preferencias tipográficas, las tendencias estéticas y los gustos de la gente; y, como no, de los contextos históricos y sociales (2012, s.p.).

En cualquier caso, los diseñadores (en este caso ese rol lo cumplen los alumnos) son aquellos responsables de la selección y registro de aspectos más significativos, qué son referentes representados sobre ese grupo social. Es así, como la *caracterización*, es resultado de “componentes culturales como valores, actitudes o comportamientos” (Tselentis, 2012, p. 36).

El conocimiento y reconocimiento del contexto histórico sociopolítico y patrimonial cultural a través de aspectos tipográficos constituye una consideración valiosa. En otras palabras, la incorporación de estos aspectos históricos y culturales constituye un “valor agregado” (Ares, 2018, p. 24) para la producción tipográfica, ya que refuerza la identidad ciudadana social otorgándole personalidad a los diseños. Este conocimiento de las producciones y usos tipográficos locales es relevante como base conceptual. Tal es el caso de Huerta (2013), quien a través de varios trabajos influyó críticamente en esas nociones para la generación de instrumentos válidos para la educación.⁷ Algunos de esos fueron incorporados en sus diferentes cursos y más tarde implementados en la cátedra tipografía.

⁷ En la extensa producción de este autor, centrada en artes, se pueden profundizar sus propuestas didácticas.

Método

En el caso de asignaturas de anualidad con plan de estudios donde solo existe un nivel de tipografía, las cursadas se tornan con mayor intensidad. A partir de contenidos dados en clases teóricas se realizaron los trabajos prácticos. A comienzos del año, se practicó caligrafía con la finalidad de entender la tipografía a partir del trazo y la escritura. Luego, se complementa con la aproximación al objeto de estudio desde la morfología para diferenciación de tipografías según estilos históricos y lograr su categorización en un primer nivel clasificatorio (basado en la clasificación Vox de 1952, adoptada en 1962 por la Association Typographique Internationale) con sustento disciplinar *tipográfico* a partir de la anatomía, el *cursus* y el *ductus*.

Posteriormente, se revisó la tipografía en su contexto de uso a partir de requerimientos ficticios de un determinado proyecto de diseño. Se buscaron familias tipográficas en sitios de distribución y fundición. Se observaron diferentes clasificaciones, se verificó la cobertura sígnica e idiomática, sus formatos y comprobación de licencias de uso. Para después descargarse, instalarse y administrarse digitalmente.

Para final del primer cuatrimestre, se ejercitó sobre la relación entre tipografía y página, llegando a tiempo con el cronograma y con la pantalla. Así, se maquetó una doble página a partir del estudio de diferentes métodos históricos para composición tipográfica, jerarquización de los textos y puesta general. Durante el inicio de la segunda parte del año se realizó la clase teórica “La letra en el entorno urbano”. La clase práctica asociada a esta última inició la etapa final con la concentración en el diseño de fuentes tipográficas *lettering*.

Modelo para educación tipográfica

La ciudad de La Plata es la capital de la Provincia de Buenos Aires. Fue fundada en 1882 con características únicas en su planta urbana planificada en el marco ideológico de la generación de los años 80, y postulada en tres ocasiones al Listado de Patrimonio Mundial UNESCO. Aun cuando fue rechazada sistemáticamente por la progresiva pérdida del plan original en manos de diferentes políticas comunales y de especulación inmobiliaria. Para Bassand y Csillaghy (citado por Garnier, 1994), es:

Uno de los ejemplos más destacados del urbanismo postcolonial latinoamericano. Su perfecta traza geométrica constituye una síntesis magnífica de las corrientes académicas e industrialistas que dominaban las ideas de fines de siglo XIX [...] es el resultado de una voluntad política que procuraba simbolizar el pasaje de la Argentina colonial a una nueva Argentina abierta a las grandes transformaciones sociales y económicas de la época. Esta creación urbanística constituye una

preciosa herencia que debiera estimular a las generaciones futuras. Pero las tendencias de la primera mitad de este siglo no han apreciado los valores del plan de universidad de La Plata y [...] han participado de la destrucción espacial y social de esta ciudad nueva [...] (p. 9).

Pese a eso, se comprende que la Universidad Nacional de La Plata se interpela, en palabras de Garnier (1994), como “en ese camino que conduce de la ciudad ideal a la ciudad real” aun cuando “la ciudad ideal, perfecta, completa y acabada [...] hoy está desarticulada, desestructurada, víctima de las agresiones del siglo XX y de la incuria de los tiempos modernos” (p. 11). Así, como parte del territorio que acoge a la universidad, es portador de la herencia y la realidad social, para la generación de nuevas producciones, a partir de reinterpretaciones del pasado.

Por lo tanto, las expresiones tipográficas son una muestra significativa del patrimonio material e inmaterial que forma parte de la identidad social, como el caso de estudio platense. La letra urbana es el registro textual de las actuaciones políticas, económicas, sociales, culturales y tecnológicas de ese grupo social. Tal como afirma Huerta (2013) sobre “conocer la ciudad, preferentemente caminando y fotografiando, significa rastrear su historia, sus deficiencias, sus particularidades, sus novedades” (p. 133), es decir, recorrer las letras de una ciudad.

La letra urbana es una forma de expresión que refiere a la complejidad de las letras materializadas en el paisaje de la ciudad (algunas en movimiento como la incorporada al transporte público). Una tipografía utilitariamente puede identificar un edificio,⁸ y decir qué empresa u organización presta servicios en ese espacio construido; ordenar la circulación a través de señales, nomenclatura o numeración domiciliaria; ser de apoyo para la comercialización de un determinado producto; conmemorar un acontecimiento del pasado u homenajear a un prócer; decorar un espacio valiéndose de sus capacidades expresivas; e incluso situarse en la ciudad de manera *accidental*. Tal como definió Farías (2009) para “inscripciones no oficiales y no autorizadas, como *graffitis* y *tags*, que por lo general no se planifican y se inscriben sin el permiso de arquitectos, empresas constructoras, promotoras y propietarios” (p. 340).

De acuerdo con las categorías establecidas por el equipo de Farías (2009), atendiendo a las referidas por otros autores,⁹ es posible la comprensión del conocimiento

⁸ Consultar el libro *Memoria gráfica del diseño tampiqueño*, de Rebeca Isadora Lozano Castro (2021).

⁹ Autores como K. Atxaga Arnedo, L. González Díez, M. Sims y M. Tabuenca Bengoa, por lo general articulan sus trabajos a partir de la función que tiene la letra dentro del mensaje que integra, y se completa con tópicos varios como su estilo, su capacidad simbólica o su materialidad.

de prácticas y usos tipográficos con beneficio social (Tabla 1). Es necesario construir modelos clasificatorios y de registro, que constituyan otras maneras de abordamiento para aspectos contextuales (políticos, económicos, culturales, etcétera) y procedimentales (materiales, técnicas). Así, se desarrolla un trabajo empírico con mirada totalizadora para conocimiento de múltiples elementos que modelan el paisaje tipográfico de la ciudad (caso particular, el considerado en La Plata).

Tabla 1. Categorización de letras urbanas

Letras urbanas	
Edilicias	Para la identificación de sedes de organismos públicos y privados
Comerciales	En locales, letreros comerciales, y cartelera promocional
Conmemorativas	En monumentos, placas, lápidas
Normativas	En señales, nomenclatura de calles y equipamiento urbano
De servicios	Como registro o marca de empresas o servicios
Decorativas	Como adorno o expresión artística

Fuente: elaboración propia (2024).

Como disparador de actividades académicas, y dada la *escasa* experiencia en investigación que posee el alumnado del primer año de la carrera de Diseño en Comunicación Visual, se propiciaron algunos interrogantes que orientaron su investigación etnográfica: 1) ¿Cuáles fueron los elementos que se tomaron en cuenta para las decisiones de producción y emplazamiento de letras que constituyen el paisaje tipográfico platense?; 2) ¿Qué relaciones se pudieron establecer entre esos elementos, para ser determinantes en prácticas y usos de la tipografía urbana como fiel reflejo de la identidad social?; 3) ¿De qué manera las elecciones tipográficas conformaron el conjunto de atributos plausibles de valor patrimonial que sirvan como sustento para la producción de fuentes tipográficas con impronta local?

Algunos de los objetivos advertidos en el estudio fueron: a) comprender los aspectos contextuales, funcionales, estéticos y tecnológicos que delinearon el paisaje tipográfico en la ciudad de La Plata, especialmente en sus primeros cien años de historia; b) ampliar la clasificación tipográfica vista, incorporando categorías específicas para las letras en el entorno urbano; c) poner en valor la letra histórica urbana para entenderla como parte significativa del patrimonio local.

Mientras que los objetivos específicos encontrados fueron: a) ubicar letras utilizadas para identificación de organismos públicos y privados (cartelería

comercial, monumentos, nomenclatura, equipamiento urbano), situados en áreas históricas patrimoniales en la ciudad de La Plata; b) catalogar letras patrimoniales dentro de zonas históricas de acuerdo con las categorías advertidas (por lo menos cinco por categoría); c) analizar los datos cualitativos obtenidos durante el trabajo de campo; d) concluir las premisas de diseño en la ficha técnica otorgada que resulten como base para la propuesta de fuente digital; e) seleccionar una muestra de letras urbanas con mayor coincidencia para definición de la representativa identitaria (Figura 3).



Figura 3. Letras urbanas en La Plata

Fuente: elaboración propia (2024).

Primeramente, en el desarrollo del trabajo práctico 6: *La letra en el entorno urbano*, los alumnos de la cátedra Tipografía salieron a la calle junto con el equipo docente para registro de letras urbanas con valor patrimonial; que sirvan como base para la creación del trabajo 7: *Diseño de tipografía*, con el diseño de una fuente digital que represente atributos identitarios locales. Para eso, se estableció un circuito en zonas de La Plata que poseen espíritu fundacional y una fuerte impronta histórico-patrimonial. Por ejemplo, *la Diagonal 80*, *la Avenida 7* y *la estación del Ferrocarril del Sud*. Después, se observaron las letras emplazadas en edificios, monumentos, letreros, mobiliario urbano, tapas de empresas de servicios, etcétera. En ese caso, fue factible que algún alumno hubiera ampliado la búsqueda para hacer sus propios recorridos en sitios como *el Eje Monumental*, *el Paseo del Bosque*, *el Cementerio*, entre otros.

El abordaje empírico presentó registros fotográficos (con planos generales, primeros planos y otros hallazgos) de por lo menos cinco *letras tipo* por categoría.

Luego, se seleccionaron algunos ejemplos para consideración en el *revival* y su reinterpretación con el llenado de la correspondiente ficha técnica (Figura 4) provista por la cátedra.¹⁰ Ocasionalmente, ese recorrido requirió de una segunda visita al sitio de emplazamiento de cada letra elegida. Ese, se incentivó por medio de la búsqueda de fuentes primarias que *hablaran* de las tipografías implementadas, así como de los lugares donde se ubican (fotografías de archivo, planos técnicos, legislación, etcétera). Posterior a eso, se determinó el modelo a seguir junto con la orientación docente.

[Lámina 6.3]

Cátedra de **Tipografía** | Departamento de Comunicación Visual | Facultad de Artes | Universidad Nacional de La Plata

Letra urbana patrimonial		Fotografías	
Tipo:	Arq Com Conm Norm Serv Deco	Plano general	
Estilo:	Serif Sans Caligráfica Manual Fantasía Otra		
Modo de generación:	Caligrafía / rotulación Tipografía Letrografía		
Función del lenguaje visual:	Identificatoria, informativa, conmemorativa, decorativa, etc.		
Emplazamiento:	Fachada, marquesina, monumento, placa, letrero, etc.	Detalle	
Material/es constitutivo/s:	Metal, cemento, madera, plástico, vidrio, pintura, etc.		
Técnica de aplicación:	Fundida, grabada, pintada, pegada, impresa, etc.	Detalle	
Acabado superficial:	Pintada, pulida, dorada, lustrada, bruñida, etc.		
Material/es del soporte:	Hierro, bronce, chapa, cemento, madera, plástico, vidrio, etc.	Contexto general	
Localización	Dirección Geolocalización		
Año de emplazamiento:	Exacto Atribuido		
Estado en que se encuentra:	Excelente, muy bueno, bueno, regular, malo		
Documentos asociados:	Fotos antiguas, artículos, planos, etc.		

Figura 4. Ficha técnica, *Cuadernillo de Trabajos Prácticos 2023*

Fuente: elaboración propia (2023).

Durante el trabajo de campo, se observaron características especiales que atendieron a cánones de la rotulación, lo que posibilitó la obtención de datos para contrastación en los análisis que determinaron la definición de la letra urbana como base para el *revival* o la reinterpretación (Figura 5). Algunas de esas fueron: la contextualización de la letra; la comunicación para la cual fue pensada; los planos estilístico y

¹⁰ Los ejes, categorías, dimensiones y variantes que aparecen en la ficha técnica fueron definidos por la cátedra con base en la matriz de datos propuesta para la tesis doctoral.

tecnológico (relacionado con técnica y materialidad); el lugar de emplazamiento; el año en que se produjo; la relación con acontecimientos políticos, económicos, sociales y organizacionales que motivaron su existencia; el tipo de generación (tipográfica, caligráfica, letrográfica o de rotulación); su autor o proveedor; y el material o herramienta utilizada para su confección.



Figura 5. Clase teórica y registro de letras en el entorno urbano

Fuente: elaboración propia (2023).

Finalmente, el trabajo de diseño evidenció sustento cualitativo, con conclusiones como resultado de los análisis realizados sobre la letra. Las reflexiones fueron incorporadas textual y gráficamente en la hoja espécimen del diseño del trabajo práctico 8 (Figura 6).



Figura 6. Hojas espécimen de tipografías diseñadas en las cursadas 2022 y 2023

Fuente: elaboración propia (2024).

Conclusión

Los trabajos desarrollados en los últimos dos ciclos lectivos devinieron en mejoras para el desarrollo de sus propuestas tipográficas. Aun cuando no se generan tipografías digitales operativas por tratarse de un corto de tiempo (diez encuentros), cada una de ellas es un proyecto factible y escalable. Esto se verifica más cuando se observan especímenes tipográficos.

La variedad estilística recuperada con las fuentes es amplia. Si bien, es un signo directamente vinculado con la pluralidad de letras halladas en la ciudad (como tema recurrente en la mayoría de las urbes y reflejo de tendencias arquitectónicas), las minucias del estilo propician la reflexión y las nuevas interpretaciones. Es así, como emanan la significación y la expresión tipográficas, aun cuando en sus inicios primó el formalismo y condicionamiento, por medios y receptores actuales y específicos.

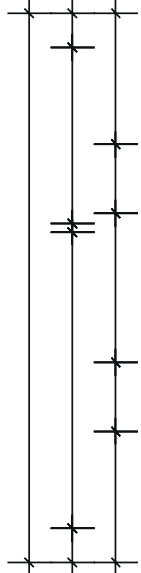
Por eso, desde los ámbitos educativos es importante el señalamiento, conocimiento y rescate del patrimonio que constituyen expresiones tipográficas en el paisaje urbano, y su incorporación con fines de generación de conocimiento y sustento teórico para producciones tipográficas pensadas en el ámbito local. En Latinoamérica es “creciente la preocupación de los diseñadores por el plano histórico de la tipografía” (Ares, 2019, p. 283). Los conocedores, teóricos o profesionales, disciplinares, pueden rescatar elementos para ampliar su universo cultural y visual, y hacer nuevas interpretaciones a partir de experiencias del pasado.

La experimentación académica, a partir de la memoria del historicismo contextual, corresponde a una distinción disciplinar ante las tendencias del mercado global, en el que es esencial que futuros profesionales comprendan el rol social que tiene la letra con relación al reconocimiento, protección y difusión como parte del patrimonio cultural. Esto implica asumirlo con responsabilidad, y aplicarlo a cada trabajo que se realice, constituye una manera para “generar soluciones únicas y a la medida de [los] clientes, considerando que la originalidad es un requisito y un plus para cualquier propuesta de diseño [sumando] aspectos patrimoniales y culturales a los que refieren las letras que nos rodean” (Ares, 2023, p. 105).

La elaboración de productos diversos, como el caso de fuentes tipográficas, se valida con la tarea educativa y de investigación, lo que genera conocimiento disciplinar e innovación aplicada. El trabajo transdisciplinar, desde la mirada del diseño con el estudio del contexto inmediato y cultural de esas letras históricas, es un marco referencial pertinente para nuevas producciones.

Referencias

- Ares, F. (2018). Letras desde aquí. Patrimonio y responsabilidad social. *Arte & Diseño*, 16(1), 18-24. <http://ojs.uac.edu.co/index.php/arte-diseno/article/view/3184>
- . (2019). Estudio y puesta en valor del patrimonio tipográfico argentino como fuente para el diseño de tipografía. En M. Garone. (Comp.), *Signos, letras y tipografías de América Latina*. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México.
- . (2023). Tipografía como cursada de grado. Sensibilización, usos y producción. En J. Naranja. (Comp.), *60 años de Diseño en la Facultad de Artes: Universidad Nacional de La Plata*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/60%20a%C3%B1os%20de%20dise%C3%B1o.pdf>
- Balius, A. (2012, julio). *La letra callejera*. Monográfica. <http://www.monografica.org/Proyectos/6775>
- Baines, P. y Dixon, C. (2004). *Señales. Rotulación en el entorno* (1ª. ed.). Blume.
- Calles, F. (2012, junio). *Más allá de la forma: tipografía semántica*. Monográfica. <http://www.monografica.org/04/Artículo/5892>
- Cullen, G. (1974). *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Blume- Labor.
- Fariás, P. L., Silva, A. P. y Gatto, P. S. (2009). Letters and cities: reading the urban environment with the help of perception theories. *Visual Communication*, 8(3), 333-342. https://www.academia.edu/557637/Letters_and_cities_reading_the_urban_environment_with_the_help_of_perception_theories
- Garnier, A. (1994). *El cuadrado roto: sueños y realidades de La Plata*. Municipalidad de La Plata.
- González, L. y Tabuenca, M. (2015). Madrid tipográfico. Un recorrido ilustrativo por la rotulación de la Gran Vía. *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, (7), 27-46. <https://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/202/308>
- Huerta, R. (2013). Docentes paseando por las letras de la ciudad. *Arteterapia: Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, 8, 123-136. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/44441>
- Jiménez, G. (2016). La ciudad tipográfica. *925 Artes y Diseño*, 3(11), 13-17. https://revista925taxco.fad.unam.mx/pdf/925artesydiseno_03_11.pdf
- Thiers, K. y Ares, F. (2018). Letras urbanas históricas de Valparaíso. Estudio, rescate y puesta en valor patrimonial. *Revista Chilena de Diseño RChD: Creación y Pensamiento*, 3(5), 1-12. <https://rchd.uchile.cl/index.php/RChDCP/article/view/49741>
- Tselentis, J. (2012). *Typo, forma y función. Manual ilustrado de los principios fundamentales de la tipografía* (1ª. ed.). Promopress.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura -UNESCO-. (2003). *Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. <https://ich.unesco.org/en/convention>
- . (1972). *Texto de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*. <https://whc.unesco.org/en/conventiontext>



CAPÍTULO 5

Cartografías históricas y procesos de invisibilización. La imagen como herramienta de apagamiento del patrimonio natural

Reina Loreda Cansino

Miguel Ángel Bartorila

Esther Magos Carrillo

Universidad Autónoma de Querétaro

Introducción: Patrimonio y registros cartográficos

En las últimas dos décadas, el concepto de patrimonio se ha puesto en discusión toda vez que se ha entendido, durante demasiado tiempo, desde un paradigma eurocéntrico en el que se reconoce, gestiona y protege desde una perspectiva occidental asociada al poder (Timm et al., 2022). Por otro lado, a partir de la década de 1970 las problemáticas ambientales, la amenaza de escasez de recursos naturales y el cambio climático forman parte de la agenda global, por lo cual resultan indispensables los estudios retrospectivos sobre los fenómenos socioculturales urbanos que relacionan ciudad y naturaleza.

En este sentido, bajo la distinción occidental entre naturaleza y cultura se ha construido la escala de valores que condiciona la protección y promoción de los valores patrimoniales culturales, naturales y mixtos. Así, de acuerdo con Scifoni (2006), el concepto de patrimonio natural deviene del de patrimonio cultural y del predominio de las expresiones de monumentalidad, grandeza y belleza. Dichos valores, sustentados en el discurso civilizatorio occidental, y en una perspectiva antropocéntrica, manifiestan formas coloniales de percibir la naturaleza. Entre estas, se incluye la visión de una naturaleza objetivada al servicio del capitalismo, que comienza con la formación del sistema-mundo en el siglo XVI, transformando radicalmente las relaciones entre sociedad-naturaleza (Cajigas-Rotundo, 2006).

Estas formas trascendieron al periodo colonial y tuvieron un alto impacto en la configuración de las ciudades latinoamericanas, como consecuencia de políticas desarrollistas, a partir de la segunda mitad del siglo XX (Almandoz, 2015). En este periodo, los gobiernos encontraron en las declaratorias patrimoniales y la planificación urbana un camino para la conservación y explotación de los centros históricos. A partir de entonces, los centros históricos se han convertido en uno de los espacios más protegidos de las áreas urbanas. Al tiempo que su desarrollo se inscribe en la ideología neoliberal dominante.

Existen tres problemáticas comunes en las ciudades del siglo XXI: movilidad, desigualdad social y cambio climático (Secchi y Viganò, 2011). Tal es el caso de los grandes centros urbanos coloniales latinoamericanos, áreas de alto valor patrimonial, donde la marginación y la vulnerabilidad económico-social coincide frecuentemente con la vulnerabilidad ambiental. Como ámbitos de acumulación para el capital turístico-patrimonial, las prácticas, planes y propuestas de intervención en espacios patrimoniales han sido especialmente orientadas por lógicas del mercado y políticas, de alguna manera excluyentes, donde se desplaza a los habitantes y se margina a la naturaleza (Tavares, 2022).

Ahora bien, estos ejercicios de marginación y exclusión han sido registrados. La condición colonial de la ciudad latinoamericana propició, más allá del nacimiento de las repúblicas, la construcción de imágenes cartográficas que con líneas y colores *apagan* espacios naturales, vestigios de pueblos originarios, barrios, etcétera. Durante siglos, la cartografía ha desempeñado un papel vital como tecnología política en la construcción del sistema-mundo. Desde una perspectiva histórica, las cartografías han perpetrado las formas coloniales de invisibilización de acuerdo con jerarquías raciales, de género, así como del orden que impulsa a la modernización y el desarrollo.

De acuerdo con lo anterior, y asumiendo una perspectiva crítica del desarrollo, este texto tiene como objetivo el análisis crítico-exploratorio de imágenes cartográficas del Centro Histórico de Santiago de Querétaro, México. Esto, con el fin de revelar los paradigmas bajo los cuales se construyen las imágenes y la relevancia que pueden tener en la espacialización y valoración de los componentes naturales. La Zona de Monumentos Históricos de Querétaro (ZMHQ) fue inscrita en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO en 1996. El crecimiento sostenido que mantiene la ciudad ha provocado una fuerte tensión hacia el centro histórico. Ideologías patrimonialistas y desarrollistas han guiado a los actores locales en la gestión del patrimonio colonial construido, restando valor a los componentes naturales de origen prehispánico (Bartorila y Loredó, 2021).

Así, la primera parte del capítulo conceptualiza las imágenes cartográficas como construcciones sociales en las que se denotan ejercicios de poder para la creación de realidades. La segunda parte explica cómo la idea de naturaleza se ha transformado, a partir de diferentes paradigmas culturales. Finalmente, con base en el análisis crítico-exploratorio de la cartografía histórica de la ciudad de Santiago de Querétaro, se crean *nuevos mapas* que revelan la invisibilización sistemática de la naturaleza en los registros cartográficos.

Imágenes cartográficas como constructoras de realidades

La cartografía histórica es un instrumento fundamental para el análisis espacial. Los registros cartográficos comunican datos sobre un espacio, pero más que esto lo presentan tal como fue configurado simbólicamente en un momento histórico dado: "...la comunicación del conocimiento cartográfico está regida por una historia... el mapa nunca es un objeto aislado e independiente del deseo de comunicar, de la transmisión de conocimiento y de una intención semiótica en el sentido amplio del término..." (Jacob, 2006, pp. 100-101). El mapa comunica, significa y espacializa.

Existen dos tipos de reglas que han dominado la producción de la cartografía occidental desde el siglo XVII: las primeras, se refieren a la producción técnica y suele ser explícita en tratados y manuales de un periodo; las segundas, se refieren a las reglas definidas desde la producción cultural, estas surgen del contexto social, económico o político, ajenas al cartógrafo (Harley, 2005). Así, como sugiere Edney (2007), los mapas deben ser vistos, no como un reflejo cultural de las sociedades en las que se producen, sino como una aportación a la configuración de estas.

Al postular las cartografías como construcciones sociales, diversos autores (Edney, 2007; Harley, 2005; Jacob, 2006; Wood y Fels, 1986) revelaron una dimensión retórico-textual de los mapas (entendidos como una composición de imágenes, signos y códigos) que tiene autoridad sobre el espacio. Es decir, cada trazo, leyenda y color resignifica el espacio, reordena lugares y reproduce relaciones de poder. Wood y Fels (1986) señalan que la utilización de determinados signos o códigos nunca se separa del contexto cultural o de los motivos de sus creadores. Desde un punto de vista antropológico, la imagen es conocimiento, fenómeno, producto cultural y representación social (Belting, 2022). Sin embargo, para Marin (2009), la imagen es un instrumento de poder. Por su parte, Sinmodon (citado en Vaccari, 2020), argumenta que la imagen no es solo un elemento visual o pictórico, sino que es una mediadora entre múltiples antagonicos, como lo individual y lo colectivo, lo que la convierte en elemento vivo.

Así, Harley (2005) propone deconstruir el mapa con la intención de encontrar las fuerzas sociales bajo las que se estructura la cartografía y entonces ubicar la presencia del poder. Apoyado en Foucault y Derrida, y más allá del sentido comunicativo de la cartografía, el autor plantea que las cartografías pueden examinarse críticamente como textos con la intención de dejar ver la existencia de relaciones de poder y agendas ocultas en estas. De acuerdo con esto, Wood y Fels (1986) señalan que la producción cartográfica no tiene como objetivo expresar la realidad, sino *construir una realidad* a partir de un conjunto de imágenes. Desde la perspectiva de la sociología de la imagen (Rivera, 2015), esta no debe ser vista como la representación de una realidad, sino como el resultado de su complejidad, lo que implica la interpretación y comprensión de la sociedad en la que fue producida. Lo anterior convierte a la imagen cartográfica en algo más que una imagen neutral. Por tanto, si las imágenes y las relaciones de poder están territorializadas en las cartas, las imágenes cartográficas no se utilizan únicamente para comunicar una forma de ver el mundo, sino para espacializarla. Se eligen las imágenes cartográficas como fuentes documentales, porque de acuerdo con Rivera (2015), las fuentes no escritas evidencian la iconografía del poder, al mismo tiempo que pueden mostrar voces subalternas. En este sentido, interesa dar voz a la naturaleza.

Cartas y paradigmas culturales

Rivera (2022) expone, en el caso de la región andina, cómo los procesos modernizadores se tradujeron en un ciclo constante de procesos recolonizadores. Esta observación es extrapolable al resto de la Latinoamérica colonizada, en donde los procesos de colonización interna, sustentados en la trampa de la modernización y el progreso, han causado a lo largo del siglo XX, graves desequilibrios sociales y ecológicos. De acuerdo con Alimonda (2011), la naturaleza latinoamericana es vista desde lo hegemónico como un espacio subalterno, explotable y colonizable. Es decir, naturaleza entendida, desde lo occidental, como un concepto creado para reducir todo lo viviente en manipulable (Mignolo, 2016).

Así, en el siglo XVIII el Imperio español institucionalizó el conocimiento científico, a través de las expediciones botánicas, para el reconocimiento y evaluación de los recursos naturales de las colonias (Castro-Gómez, 2005). El siglo XIX traerá una nueva resignificación de la naturaleza, a partir de entonces será vista como proveedora de recursos. Esta visión, asociada a los procesos de modernización y desarrollo socioeconómico, se sustenta en la tecnología y la industrialización. Las ciudades latinoamericanas serán los grandes laboratorios de experimentación de estos paradigmas (Fernández, 1998), como veremos a continuación.

A finales del siglo XIX, dio inicio la expansión y modernización de las ciudades latinoamericanas. Por consiguiente, nuevos procesos de artificialización aparecieron. En Latinoamérica, estos procesos respondieron a ciertos paradigmas culturales, en mayor medida europeos y norteamericanos. Así, de acuerdo con Romero (2023), entre 1880 y 1930 se consolida la ciudad burguesa latinoamericana bajo el dominio capitalista europeo. Posteriormente, para la segunda mitad del siglo XX, aparece la ciudad masificada, producto de la explosión urbana. Una creciente red vial y de ferrocarril indujo un nuevo equilibrio espacial y demográfico en el territorio latinoamericano, así como, importantes transformaciones del entorno natural.

El paradigma desarrollista, de inspiración estadounidense y basado en la planificación económica para el bienestar global, surge después de la Segunda Guerra Mundial (Escobar, 2014). Sustentado en la tecnificación y el dominio de la naturaleza para la transformación y la explotación intensiva del territorio, será mundialmente aceptado como paradigma y se integrará en la construcción tanto de las grandes capitales como de las periferias latinoamericanas. Así, la modernización de las ciudades latinoamericanas provocaría la mayor transformación del territorio hasta la década de 1970, a través del dominio del paisaje natural y sus recursos.

Ahora bien, para transformar esta visión reduccionista, Coronil (2000) propone reconsiderar, desde los bordes, el papel histórico de la naturaleza en las relaciones entre capitalismo, colonialidad y modernidad. Aquí se propone entonces, la revisión crítica-exploratoria de las cartas históricas de la ciudad de Santiago de Querétaro con la intención de comprender el impacto que los procesos de modernización tienen en el paisaje natural. La perspectiva decolonial sirve como anclaje epistémico para desencadenar *otras formas de hacer* que permitan dejar ver cómo cada momento de estos procesos expresa actitudes y paradigmas culturales recolonizadores frente a los valores naturales.

Para esto, las fuentes documentales deben asumirse como:

[P]iezas hermenéuticas en y por sí mismas, atravesadas por voces de autor que no solo describen o reflejan una realidad dada, sino que la interpretan, teorizan y reflexionan sobre ella, brindándonos una mirada sociológica sobre la organización, los valores y las fuerzas morales que moldean a la sociedad (Rivera, 2015, p. 88).

Por lo tanto, se pretende utilizar la imagen cartográfica no solo para reproducir la historia, sino también para dilucidar su propia historicidad.

Considerando a la cartografía como testimonio y como producción de conocimiento, la metodología del trabajo presenta dos partes: análisis de *cartas*

históricas y redibujo de *nuevas cartografías*. El método de análisis y producción cartográfica que se presenta tiene como objetivo identificar y develar, mediante las imágenes entendidas como testigos de los colonialismos, la evolución a lo largo del tiempo de la desaparición de los componentes naturales de la ciudad de Santiago de Querétaro, asociados a los procesos de modernización. En la primera parte, se realiza la selección y análisis de *cartas históricas* para su estudio. Se revisaron y seleccionaron cartas que abarcan diferentes escalas y épocas de la coevolución, naturaleza/artefacto urbano, de la ciudad de Querétaro y su entorno,¹ en tres momentos. El análisis consiste en la interpretación de los componentes naturales presentes. Una vez seleccionadas las cartas agrupadas por épocas, se establecieron los siguientes criterios de lectura: a) presencia y ausencia de elementos naturales como: cerros, ríos, árboles, así como agroecosistemas con sus acequias, entre otros; b) aumento y decremento del tejido urbano, y c) aparición y desaparición de calles, avenidas y otras infraestructuras.

En la segunda parte, se propone la elaboración de *nuevos mapas*. Se trata de construir imágenes que combatan o subviertan los colonialismos (Rivera, 2022), a través del redibujo y la yuxtaposición de los componentes naturales y el artefacto urbano, con la intención de hacer visibles los procesos de invisibilización sucedidos a lo largo del periodo de estudio. En la creación de una secuencia de imágenes, se presenta la síntesis del periodo que permite observar con gran nitidez el apagamiento del patrimonio natural provocado por las transformaciones y crecimiento del tejido urbano que propició el paradigma desarrollista en la ciudad de Santiago de Querétaro.

Las imágenes como deladoras de colonialismos

El acervo cartográfico del Centro Histórico de Santiago de Querétaro muestra, a través de diversas expresiones gráficas, los paradigmas culturales y sus visiones sobre el proceso de modernización. El valor de los componentes naturales preexistentes y su representación o invisibilización se refleja en tres grupos de cartas históricas. Cada periodo delata, de manera sutil, la cosmovisión de las sociedades del siglo XIX y de la primera y segunda mitad del siglo XX en la producción cartográfica.

¹ Las primeras cartas de Querétaro son del siglo XVIII.



Figura 1. Plano Topográfico e Hidrográfico de la Ciudad de Querétaro, 1885

Fuente: Mapoteca Orozco y Berra.

En términos urbanos, las primeras cartas nos muestran la ciudad burguesa queretana sostenida en el desarrollo industrial textil y tabacalero. Así como, en la actividad agrícola y ganadera (Figura 1). Las segundas cartas, nos muestran el tránsito entre la ciudad burguesa y la masificada, donde la relevancia de las infraestructuras de transporte denotaba la idea de progreso (Figura 2). Finalmente, el tercer grupo de cartas muestran la ciudad masificada que avanza a gran velocidad hacia la industrialización, la transformación urbana y la conectividad nacional gracias a la infraestructura carretera (Figura 3).

El *Plano Topográfico de la Ciudad de Santiago de Querétaro*, en escala 1:4000² grabado por Mesier's Lithography en 1844, detalla las acequias y los predios de huertas y cultivos, en una esquina asoman los cerros de Carretas. El *Plano de la Ciudad de Querétaro*, en escala 1:8000³ realizado por el licenciado Montes en 1845, precisa, en el mismo sentido, las acequias, la presa San Isidro, así como los predios de usos rurales y haciendas. Además de dibujar los cerros de Carretas y Pathé,

² Escala aproximada calculada del original en varas castellanas a metros.

³ *Idem*.

incluye el cerrito de Las Campanas. A continuación, el *Plano topográfico e hidrográfico de la ciudad de Querétaro*, en escala 1:4000 (Figura 1) realizado por los ingenieros Alcocer y De la Isla en 1885, muestra con precisión la estructura que configura las redes de agua de riego en el paisaje del agroecosistema de huertos y parcelas de cultivo. Los cerros de Las Campanas, San Gregorio y La Trinidad se visualizan en planta, el cerro del Sangremal se muestra en los cortes. El río Querétaro muestra algunos puentes y presas, así como sus límites de áreas de cultivo.



Figura 2. Plano histórico de Querétaro, 1917

Fuente: Mapoteca Orozco y Berra.

El *Plano histórico de Querétaro*, a escala 1:6000, realizado por un equipo liderado por el ingeniero Manuel Rodríguez Gutiérrez en 1917, tiene como objetivo mostrar las posiciones de la batalla de 1867 y señalar los lugares históricos. Esta cartografía base representa (Figura 2), mediante curvas de nivel, siete cerros y las faldas del Cimatario. También señala las infraestructuras hidráulicas, como el aprovechamiento del agua

del río, los canales de riego y las parcelas de cultivo. Los dos *Planos de la ciudad de Querétaro*, a escala 1:10000, el primero realizado por el ingeniero Morales en 1939 y el segundo, reformado y dibujado por Carlos Mendoza en 1940, muestran las transformaciones y la superposición de elementos. En uno de ellos aún se mantienen las curvas de nivel de los cerros, mientras que en el otro persiste la acequia principal. En particular, sobre el sector del cerro San Gregorio, un plano lo muestra libre y el otro ya presenta el trazado de las manzanas, reflejando así distintas visiones y evidenciando los procesos de transformación.

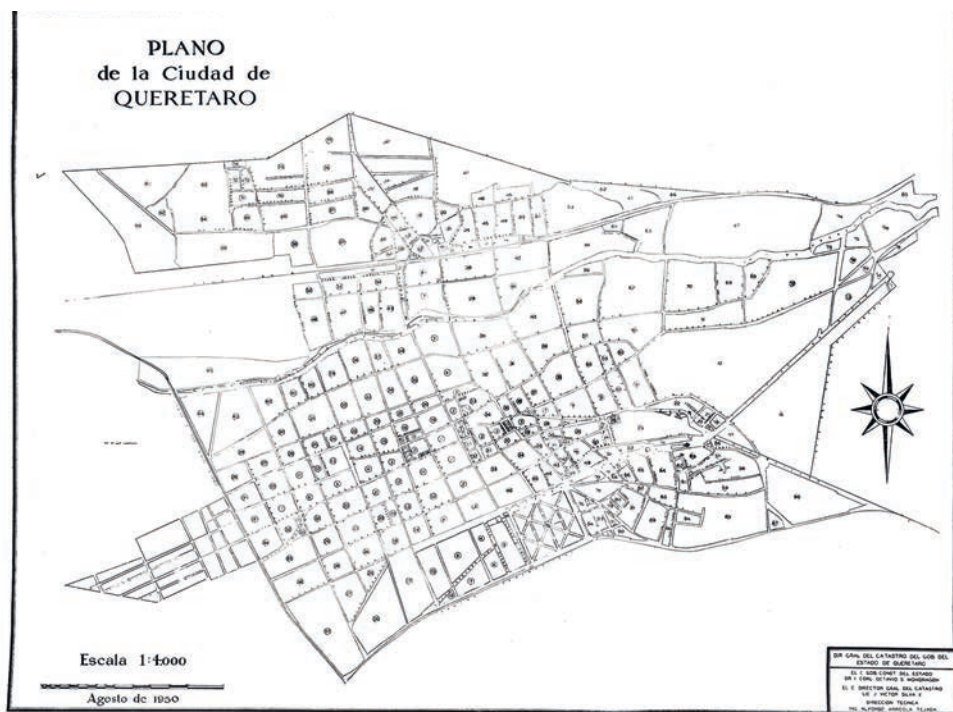


Figura 3. Plano de la ciudad de Querétaro, 1950

Fuente: Dir. Gral. del Catastro. Gobierno del Edo. de Querétaro.

El *Plano de la ciudad de Querétaro* en escala 1:4000 (Figura 3), y el *Plano catastral de la ciudad de Querétaro*, en escala 1:5000, realizados en 1950 y 1965 respectivamente por la Dirección de Catastro, no detallan la topografía ni el río. Sus objetivos son exponer la configuración de las manzanas para el desarrollo industrial e infraestructural. En la misma línea, *Querétaro* publicado por Librería Patria en 1970, desde el paradigma del desarrollismo jerarquiza las vialidades de alta

velocidad,⁴ así como las nuevas líneas de ferrocarril asociadas a las áreas industriales, el territorio presenta un campo visual sin señales geográficas en blanco y gris.

La revisión progresiva de los grupos de cartas históricas descritas revela que simultáneamente, la invisibilización o enmudecimiento, como le llaman otros autores (Bartorila et al., 2018), de los componentes naturales es notorio en dichas cartas, ya que van perdiendo sus detalles y empobreciendo sus expresiones gráficas. Los paradigmas tiñen las miradas de los cartógrafos y seleccionan ciertos elementos por sobre otros, destacando dichos valores o intereses.

Con la intención de desempeñar un papel activo en la creación de la historia de los componentes naturales de la ciudad de Querétaro, se proponen mapas como respuesta contravisual y decolonizadora a la mirada occidental que apaga, literalmente, a la naturaleza. La intención será hacer notar signos de la espacialización de las prácticas coloniales frente a la naturaleza. De acuerdo con Rivera (2015), en el contexto latinoamericano colonial, y luego en el republicano, las palabras no fueron utilizadas para designar, sino para encubrir, por lo que la autora encuentra en las imágenes una oportunidad para la comunicación intercultural, entendiendo que signos y códigos reconocidos tienen también mensajes tácitos abiertos a otras interpretaciones.

Las capas de construcción cartográfica del redibujo de los *nuevos mapas* presentan, por un lado, los componentes geográficos naturales, cerros, río, afluentes y acequias, y por otro, el artefacto urbano a través de las infraestructuras como caminos, calles y vía de ferrocarril, así como las ocupaciones a través de lotes y manzanas.

Así, el sector patrimonial del Centro Histórico de Querétaro fue mapeado en cuatro momentos que demuestran el proceso secuencial de invisibilización de los componentes naturales que se integran al núcleo urbano. En el proceso de transformación y ocupación del suelo vivo, la topografía y las redes de agua van quedando en capas inferiores que imponen las redes de calles, ferrocarriles y otras infraestructuras.

⁴ Dibujadas en líneas rojas sobre la traza urbana.



Figura 4. Mapa 1

Fuente: elaboración propia a partir de Mesier (1844), Montes (1845) y Alcocer y De la Isla (1885).

En el primer momento, durante el siglo XIX, antes de la transformación generada por el ferrocarril, en el Mapa 1 se observa el área central ocupada y en menor grado la otra banda, el río, afluentes y canales de riego, tres cerros vacíos y uno de los cerros ocupados (Figura 4). En el segundo momento, correspondiente a la primera mitad del siglo XX, el Mapa 2 relata cómo se reduce el agroecosistema y se empiezan a ocupar parcialmente los cerros San Gregorio y La Trinidad (Figura 5). El tercer momento, en la segunda mitad del siglo XX, a través del Mapa 3 se muestra la ocupación y transformación de todo el sector, persistiendo el río, como una infraestructura vial e hidráulica (Figura 6). La síntesis de la secuencia es el Mapa 4, que presenta la configuración de las cartas y mapas actuales, *Plano del perímetro de la Zona de Monumentos Históricos* (IMPLAN, 2019) y el *Plano de la ciudad de Querétaro límite de barrios* (IMPLAN, 2022), en las cuales los componentes naturales apenas se dibujan en espacios urbanizados (Figura 7).



Figura 5. Mapa 2

Fuente: elaboración propia a partir de Rodríguez Gutiérrez (1917), Morales (1939) y Mendoza (1940).



Figura 6. Mapa 3

Fuente: elaboración propia a partir de Dirección de Catastro (1950, 1965) y Librería Patria (1970).



Figura 7. Mapa 4

Fuente: elaboración propia partir de IMPLAN (2019, 2022).

El resultado mapeado revela la mínima adaptación entre el artefacto urbano y los ecosistemas naturales preexistentes. Sin embargo, persisten en sus configuraciones morfológicas sus marcas. Por ejemplo, el trazo de una calle que hereda la forma de una acequia o la topografía de un cerro. Entre los componentes naturales, objeto del proceso de apagamiento, podemos señalar los cerros de San Gregorio, de La Trinidad y de Las Campanas; el río Querétaro y algunos afluentes, así como agroecosistemas periurbanos estructurados a partir de la red de canales. Por otra parte, en esta secuencia de *nuevos mapas*, los caminos y vías del ferrocarril se trazan bordeando los cerros en los primeros momentos y atravesándolos en momentos más recientes (Figura 8). Esta lectura muestra el proceso de invisibilización que venimos denunciando, pero también muestra el trágico papel de los seres humanos en la destrucción de la naturaleza en poco más de un siglo.

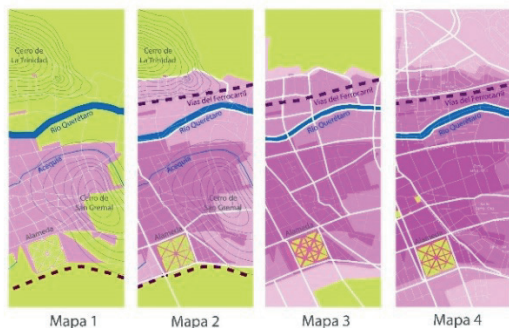


Figura 8. Fragmentos mapas 1, 2, 3 y 4

Fuente: elaboración propia.

El patrimonio natural como herencia a custodiar

Bezerra de Meneses (2003), plantea que en los estudios históricos las fuentes visuales son frecuentemente utilizadas como herramientas ilustrativas y pocas veces se utilizan para producir nuevo conocimiento histórico. La epistemología decolonial genera otras *formas de hacer* que nos invitan a la discusión teórica de la relación entre desarrollo, naturaleza, paradigmas culturales y procesos de recolonización. Por tanto, aquí se propuso un ejercicio de análisis crítico-exploratorio de cartografías que permite construir nuevas narrativas, así como nuevo conocimiento. Así, se planteó entender las imágenes cartográficas, como representaciones gráficas del mundo, como recursos a través de los cuales se puede contribuir al entendimiento de la diversidad de cosmovisiones que las generaron. Pero también se buscó señalar los principios ideológicos o paradigmas culturales bajo los que se ha construido la relación espacio-sociedad y su permanencia a lo largo del tiempo, con el fin de develar jerarquías de poder a nivel simbólico, político, racial, cultural, entre otros.

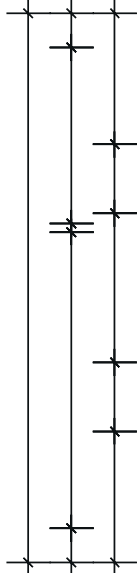
De acuerdo con lo anterior, la construcción de *nuevos mapas* exploratorios es un instrumento esencial para comprender la dimensión física de los procesos de modernización y su impacto en el entorno edificado, especialmente en el paisaje y sus componentes naturales. La metodología propuesta, replicable y escalable, permite observar cómo la naturaleza se desvanece a través del dibujo del suelo, las líneas y trazados, las permanencias y las persistencias, hasta lograr entender las imágenes cartográficas como agencia. De ninguna manera debe considerarse que los componentes naturales se borren o representen de forma estereotipada en los mapas de nuestras ciudades. Este enfoque permite ir más allá de la comprensión espacial simplificada del sur global, al atender los desequilibrios que se manifiestan en la ciudad contemporánea.

Finalmente, los estudios críticos cartográficos de la relación ciudad-naturaleza pueden hacer legibles las colonialidades existentes con la intención de comprender las lógicas de imposición y la posibilidad de revertirlas. El patrimonio natural es una herencia escondida en la escala de valores donde lo artificial suele estar por encima. Resulta urgente la revalorización de la relación ciudad/componente natural y para esto es imprescindible reescribir o redibujar la historia de la naturaleza en la configuración de la ciudad.

Referencias

- Alimonda, H. (2011). La colonialidad de la naturaleza. Una aproximación a la ecología política latinoamericana. En H. Alimonda. (Ed.), *La Naturaleza colonizada. Ecología política y minería en América Latina* (pp. 21-58). CLACSO.
- Almandoz, A. (2015). *Modernization, Urbanization and Development in Latin America, 1900s-2000s*. Routledge.
- Bartorila, M. Á. y Loredo Cansino, R. (2021). Cultural heritage and natural component. From reassessment to regeneration. *ANUARI d'Arquitectura i Societat*, I(1), 286-311. https://www.researchgate.net/publication/356641488_Cultural_heritage_and_natural_component_From_reassessment_to_regeneration
- Bartorila, M. Á., Álvarez, J. y Martín Gutiérrez, J. R. (2018). *AUL: Atlas urbanístico de León: cartas y mapas para conocer la ciudad*. Universidad de La Salle Bajío.
- Belting, H. (2022). *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton University Press.
- Bezerra de Meneses, U. T. (2003). Fontes visuais, cultura visual, História visual. *Revista Brasileira de História*, 23(45), 11-36.
- Cajigas-Rotundo, J. C. (2006). La (Bio)colonialidad del poder. Cartografías epistémicas en torno a la abundancia y la escasez. En O. Quijano y J. Tobar. (Eds.), *Biopolítica y filosofías de vida* (pp. 41-84). Editorial Universidad del Cauca.
- Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Coronil, F. (2000). Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo. En E. Lander. (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 87-112). CLACSO.
- Edney, M. (2007). A Publishing History of John Mitchell's Map of North America, 1755-1775. *Cartographic Perspectives*, (58), 4- 27.
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Ediciones UNAULA.
- Fernández, R. (1998). *Laboratorio americano. Arquitectura, geocultura y regionalismo*. Biblioteca Nueva.
- Harley, B. J. (2005). Hacia una deconstrucción del mapa. En B. J. Harley. (Ed.), *La nueva naturaleza de los mapas* (pp. 185-207). Fondo de Cultura Económica
- Jacob, C. (2006). *The sovereign map: theoretical approaches in cartography throughout history*. University of Chicago Press.
- Marin, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prisma. Revista de Historia Intelectual*, 13(2), 135-153.
- Mignolo, W. D. (2016). *Hacer, pensar y vivir la decolonialidad*. Editorial Navarra/Editorial Bore Sur.
- Rivera, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.

- _____. (2022). *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Romero, J. (2023). *Latinoamérica las ciudades y las ideas*. Siglo XXI Editores.
- Scifoni, S. (2006). Os Diferentes significados do patrimônio natural. *Diálogos. Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, 10(3), 55-78.
- Secchi, B. y Viganò, P. (2011). *La Ville poreuse: un projet pour le grand Paris et la métropole de l'après-Kyoto*. METIS
- Tavares, P. (2022). *Derechos no humanos y otros ensayos acerca de la arquitectura del bosque*. Bartlebooth
- Timm, B., Oldfield, J., Buettner, E. y Zabunyan, E. (2022). *Decolonizing Colonial Heritage. New agendas, actors and practices in and beyond Europe*. Routledge.
- Vaccari, A. (2020). La teoría de la imagen de Gilbert Simondon: Dimensiones y planteos para la filosofía de la técnica. *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, 15(43), 261-285.
- Wood, D. y Fels, J. (1986). Designs on signs / myth and meaning in maps. *Cartographica*, 23(3), 54-103.



CAPÍTULO 6

Réplicas del patrimonio escultórico y arquitectónico del juego de pelota mesoamericano como método de conservación y difusión

Carlos Eric Berumen Rodríguez

Lorena Gertrudis Valle Chavarría

Universidad Autónoma de Tamaulipas

Introducción

Hablar del juego de pelota prehispánico, es vivir y revivir una tradición, resultado de una historia cultural milenaria, que ha mantenido viva su enseñanza durante más de 3 500 años. Evocando y reforzando cada instante a estas civilizaciones precolombinas de tan profundas raíces, toda una expresión cultural mesoamericana, formándose una conjunción representativa de manifestaciones artísticas, ritualistas, lúdicas y sociales. Se hace patente una realidad propia, que se mezcla con una tradición dinámica para garantizar la supervivencia actual de su práctica, la cual se ha sostenido por el anhelo de heredar los valores intrínsecos de sus razas autóctonas. Hoy en día, este ritual del juego de pelota se ha convertido en uno de los patrimonios culturales más significativos para su estudio, conservación y difusión.

Es sabido que existe poca divulgación sobre los valores etnográficos de las culturas prehispánicas en el mundo, especialmente en materia lúdica y ritual. Algunos de gran importancia, como el juego de pelota mesoamericano, cuya manifestación tangible se ha podido documentar en sus más de 2 570 edificaciones o canchas de juego en Mesoamérica y en el suroeste de Estados Unidos (Taladoire, 2017), así como en la infinidad de objetos relacionados con él. Una forma de preservar este conocimiento es presentarlo de forma visible, destacando sus

aspectos característicos, como las edificaciones y los elementos escultóricos. Dada la imposibilidad de trasladar las edificaciones inmuebles para exponerlas, una forma funcional de presentar estos bienes culturales de forma práctica y didáctica es la representación en modelado de réplicas a escala, que provea una sensación visible y palpable, más integral que cualquier otro medio, donde un niño o adulto pueda tener una visión global más completa reuniendo todas sus partes en una sola composición.

Hasta el presente, no se ha desarrollado una investigación completa que formule la importancia de conocer el ritual del juego de pelota prehispánico como un patrimonio cultural dual de la humanidad, ni que analice de manera rigurosa la interrelación entre sus elementos tangibles e intangibles. Además, no se ha integrado un enfoque que permita la proyección tridimensional precisa de los bienes inmuebles asociados, con volúmenes a escala real, para su estudio y difusión en un contexto didáctico y expositivo.

En consecuencia, se evalúa la necesidad de efectuar esta aportación con el propósito de demostrar y dar validez a la preservación y difusión de una institución característica de Mesoamérica con aproximadamente 3 500 años de historia (Aguilar, 2015). Una de las mejores formas de conocer la historia de un pueblo es a través de su arquitectura y sus elementos escultóricos, haciendo uso de réplicas a pequeña escala de sus construcciones, dejando testimonio de su destreza manual y demostrando una realidad objetiva y tangible de sus elementos. Desde la Antigüedad, el hombre prehispánico quiso dejar memoria de su forma de vida y arte, haciendo grandes complejos de edificaciones, que hoy en día se investigan, valoran y conservan.

Se han encontrado reproducciones de edificaciones, así como de elementos escultóricos y ofrendas, relacionados con la práctica del juego de pelota prehispánico por toda Mesoamérica (canchas, jugadores, estelas, anillos, pelotas, hachas, palmas, yugos, etcétera). Aún se sigue practicando en algunos lugares de México y se mantiene relevante, pese al tiempo, guerras y conquistas. Esta práctica milenaria es una representación de un patrimonio vivo, de identidad y cultura de los pueblos mesoamericanos. De acuerdo con Eric Taladoire (2017), cada uno desarrolla los aspectos importantes del simbolismo del juego de pelota, conforme su historia y necesidades.

Para comprender la forma de pensar materializada en sus obras artísticas y en sus réplicas a escala, es necesario mencionar que una de las funciones primordiales del arte mesoamericano antiguo era expresar conceptos religiosos, místicos, cosmológicos y espirituales, mediante un lenguaje formal basado en símbolos y metáforas iconográficas. Por ello, entender los principios artísticos de las culturas

prehispánicas resulta complicado debido a las propias definiciones culturales occidentales. Este desafío se amplifica al considerar que las interpretaciones occidentales suelen emplear marcos conceptuales ajenos a las tradiciones y visiones del mundo mesoamericano. Las representaciones artísticas de estas culturas no solo comunicaban creencias y rituales, también estaban integradas en la estructura social y el entendimiento del universo. Así, la capacidad de crear réplicas que respeten y reflejen la autenticidad cultural requiere una habilidad técnica y una inmersión profunda en el contexto cultural y simbólico original. La reinterpretación precisa de estos elementos en réplicas a escala permite mantener viva la conexión con las tradiciones ancestrales y facilita una apreciación más profunda y respetuosa del patrimonio cultural mesoamericano. A través de estas formas se expresa su escultura como una manifestación artística de comunicación visual, basada en elementos tangibles que sobresalen unos por sobre otros, demostrando una gran destreza y pureza en su técnica y manufactura, tal como se puede comprobar en el refinamiento de sus detalles.

Por lo tanto, el objetivo de este manuscrito es demostrar que la apreciación tangible y el lenguaje visual de réplicas a escala de elementos *escultóricos y arquitectónicos del juego de pelota prehispanico* son un medio de comunicación eficaz para el observador. Estas reproducciones ofrecen una representación física precisa de las formas y espacios, reflejando con exactitud los valores culturales y las características inherentes. Esta precisión facilita un mayor entendimiento y contribuye a la valoración, difusión y preservación de esta antigua práctica, documentada en más de 2 750 canchas distribuidas a lo largo de Mesoamérica. Así, también se busca generar conocimientos en el campo de la protección, conservación y difusión del juego de pelota prehispanico, por medio de la investigación aplicada. De acuerdo con Crasborn y Orrego (2007), la elaboración de réplicas debería formar parte de las políticas de investigación de cualquier proyecto, ya que aquellas son una buena alternativa para la preservación del patrimonio.

Además, en su aspecto de objeto utilitario es una eficaz herramienta didáctica tangible para evidenciar directamente las características de proporción, distribución espacial, morfología, texturas, dimensión, detalles y estructuras relevantes expositivas (Figura 1).



Figura 1. Maqueta-réplica de Edificio “Este” del Gran Juego de Pelota de la zona arqueológica de Chichen Itzá

Fuente: realización propia.

Dentro de los límites de esta tarea, respecto al presente punto, se muestran dos propuestas que responden a las inquietudes temáticas que se plantean: la realización de maquetas que reproduzcan construcciones arquitectónicas a escala y la confección de réplicas de esculturas que sean piezas inmuebles o partes de un bien inmueble, como relieves de edificaciones.

Manufactura mesoamericana de objetos prehispánicos

Se han encontrado diversos objetos a pequeña escala en los yacimientos arqueológicos de Mesoamérica realizados en cerámica, madera, jade, jadeíta, ónix, huesos, andesita, obsidiana y otras piedras basálticas, que son los materiales más utilizados y los más abundantes en la región. Las figuras estaban hechas a mano, dado que se desconocía la existencia del torno hasta la llegada de los españoles, lo que demuestra el grado de destreza de los artesanos que representaban animales, así como personajes antropomórficos. Los utensilios, destinados al uso corriente, muestran una cuidada decoración con estos mismos motivos. Mucha de la cerámica fue encontrada como parte de la ofrenda en los enterramientos, varían sus tipos en función de los periodos históricos en que fueron realizadas y los distintos grupos que las crearon. Para su realización se empleó el modelado, la incisión, el grabado

y el punzado. Como técnica predominante, se utilizó el pastillaje, donde se unían cilindros de barro simultáneamente hasta lograr el volumen requerido. La pieza cerámica se decoraba una vez cocida, de acuerdo con la zona donde era realizada y con el tipo de arcilla usado.

La producción mesoamericana en piedra es extensa. Piedras preciosas y semipreciosas como el cuarzo, esteatita, obsidiana, hematita y cristal de roca, aparecen junto al jade, una de las más duras y valiosas con tonalidades exquisitas: azul agua profundo y verde amarillo aguacate. Sin embargo, los estudios sobre las técnicas lapidarias han dado por hecho algunas herramientas y técnicas sin haber sido comprobadas experimentalmente. El proyecto *La lapidaria del Templo Mayor: estilos y tradiciones tecnológicas* realizado en 2004 y descrito por Melgar y Solís (2013), fue un taller experimental que utilizó los procedimientos de modificación de los materiales, herramientas y procedimientos, basados en las fuentes históricas y de investigadores para acercarse lo más posible a la metodología original. En la Tabla 1 se muestran estos procesos.

Tabla 1. Procesos y herramientas sobre técnicas de lapidaria mesoamericana

Tipos de modificaciones y herramientas empleadas	
Modificación	Herramientas
Desgastes de superficies	Basalto, andesita, riolita, arenisca, caliza y granito, adicionando agua y ocasionalmente arena
Cortes	Arena, agua y tiras de piel o cuerdas vegetales. Herramientas líticas de pedernal y obsidiana
Perforaciones	Abrasivos (arena, ceniza volcánica, polvo de obsidiana, polvo de pedernal y polvo de cuarzo), animados con ramas de carrizo, adicionando agua
Calados	Abrasivos (arena, ceniza volcánica, polvo de obsidiana, polvo de pedernal), animados con ramas de carrizo de gran diámetro, adicionando agua
Incisiones	Herramientas líticas de pedernal y obsidiana
Acabados	Pulido con abrasivos, agua y trozos de piel. Bruñidos con trozos de piel en seco. La aplicación de ambos acabados

Fuente: Melgar y Solís (2013, p. 110).

Posteriormente, se contrastaron con pruebas de microscopía de objetos lapidarios y se pudieron identificar algunos patrones y diferentes tradiciones de manufactura lapidaria, los cuales se estudiaron y aplicaron con esta misma metodología en otras colecciones y sitios mesoamericanos. La piedra era usada para realizar toda clase de objetos, desde los suntuarios hasta los meramente domésticos.

Las maquetas mesoamericanas han llamado la atención de los estudiosos, desde los primeros años de la Conquista española, sobre todo a partir del siglo XIX cuando la arqueología y la ciencia en general comenzaron a cimentar sus fundamentos metodológicos y epistemológicos. Sus dos características principales eran los distintos niveles de precisión en las viviendas o templos, así como la originalidad de otras edificaciones. Precisamente, Daniel Schávelzon (2004), grafica los vaivenes de la recepción histórica que han sufrido estas maquetas arquitectónicas a partir de la segunda mitad del siglo XIX, motivados principalmente por la creencia en el grado de mimetismo de estas respecto de sus originales. En 1856, en México y sus alrededores se representó en una litografía la maqueta de una piedra de sacrificios a la entrada de un templo con notable fidelidad de detalles.¹ Cien años después, durante las excavaciones del Templo Mayor en la Ciudad de México, se descubrió una piedra de sacrificios auténtica, confirmando la existencia y las características de estos artefactos descritos en la litografía (Matos Moctezuma, 1978).

Sin embargo, la piedra ubicada en el templo de Santa Cecilia Acatitlán, que se había basado en la maqueta representada en la litografía de C. Castro, resultó ser una falsificación. Esta piedra falsa fue colocada en el templo de Santa Cecilia Acatitlán, en un contexto erróneo debido a que fue creada utilizando el modelo de la maqueta, en lugar de basarse en un hallazgo arqueológico genuino (Márquez, 1991). La falsificación fue resultado de una interpretación errónea y un intento de replicar el artefacto prehispánico sin una base científica adecuada (Márquez, 1991).

Por otro lado, Wardle (1912, como se citó en Schávelzon, 2004) fue el primero en proponer una hipótesis que trascendiese el rol de las maquetas arquitectónicas mesoamericanas antiguas como pura reproducción mimética de las construcciones originales, ya que para él lo que representaban era la asociación entre la imagen del templo y del dios representado:

¹ Litografía de Casimiro Castro, lámina XXX de la obra *México y sus alrededores*, México: establecimiento litográfico de Decaen, editor, 1855-1856.

En su opinión, un tercer tipo de maqueta, caracterizada básicamente por el remate cónico del techo y por presentar siete escalones, estaría destinado al culto de Tepeyotl. Un cuarto grupo, que estaba compuesto por pirámides sólidas con ocho escalones, sin altar, con el interior apenas marcado, un techo muy grande y un remate estrellado, estaría por su parte dedicado a Macuilxochitl, es decir, que se trataba de un Xochicali. Y si bien es posible discutir actualmente la precisión con que Wardle afirmaba la adscripción de cada maqueta a uno u otro dios -más aun considerando la enorme variedad de modelos que han sido descubiertos con el paso del tiempo-, no cabe duda sobre la importancia de ese estudio; pero como veremos, pasó casi inadvertido para los estudiosos (Schávelzon, 2004, p. 26).

Con el pasar del tiempo, las maquetas funcionaron como referencia sobre detalles constructivos o para subrayar determinadas características arquitectónicas. Sin embargo, con el avance en los estudios sobre Mesoamérica prehispánica se determinó el gran número de pueblos y grados de civilización que coexistían en un mismo periodo, lo que hizo ver que las generalizaciones de todo orden podían conducir a graves errores de interpretación. En el caso puntual de las maquetas, cada cultura les daba una forma y un uso distinto. Sobre las reproducciones arquitectónicas, Schävelzon (2004) prefiere hablar de tradiciones o series continuadas:

1. Nayarit: se han encontrado maquetas de casas y poblados, producto de la rica producción cerámica de la región. Influyó en Colima y en Jalisco (Figura 2).
2. Mezcala: a diferencia de las maquetas de Nayarit, que reproducen viviendas, aquí prevalece la copia en escala de fachadas de templos, palacios y torres de techos planos, todas ellas realizadas en piedra, portables y que ignoran en su representación el espacio interior o exterior.
3. Monte Albán: realizadas también en piedra, quizás tengan alguna similitud con las maquetas prefabricadas de Teotihuacán. Estaban destinadas a un uso ceremonial, público o semipúblico. Se prestaba atención especial a los detalles, pero no a las escalas.
4. Una tradición distinta es la de los moldes utilizados para producir maquetas en serie y de bajo costo, destinadas a servir como recuerdo a los viajeros y visitantes de los centros ceremoniales. Los aztecas, al parecer, fueron quienes más las utilizaron.



Figura 2. Maqueta. Nayarit. Preclásico tardío. Museo Nacional de Antropología

Fuente: Imagen del Museo Nacional de Antropología. https://www.mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=202

Schávelzon (2004) destaca que esta división es esquemática, ya que en la complejidad mesoamericana es fácil encontrar contactos entre pueblos diferentes. Como ejemplo, menciona el de las maquetas zapotecas halladas en Teotihuacán y Cholula. Pero apunta que, se trate de la tradición que se trate, los artesanos que las confeccionaron mostraban un dominio en su manufactura y una adecuación para los usos requeridos.

Varias maquetas que hacen alusión directa al juego de pelota mesoamericano han llegado hasta nuestros días, forman parte de los fondos del Museo Diego Rivera, de la Yale University Art Gallery, del Worcester Art Museum y de la colección de Kurt Stavenhagen de México. Todas reproducen las canchas para el juego, de acuerdo con Schávelzon (2004):

...sobre una base plana y muestran el Tipo I abierto en los extremos, con dos muretes laterales y banquetas interiores; en tres casos los muros tienen remates en los extremos y en uno hay escaleras para subir a la parte superior. En un caso hay además dos escaleras para subir a la parte superior. En un caso hay además dos estructuras escalonadas cuadradas con un personaje sentado sobre ellas, que quizás fuera quien controlaba el juego. Tienen todas marcadores en

el piso, en una de las maquetas se observan plataformas elevadas cónicas y en otra, dos edificios, uno en cada extremo de la cancha; la variedad es difícil de explicar, dado que se conocen pocas maquetas de este tipo. De todas formas, es evidente que se trata de canchas abiertas en los extremos, con muros verticales y banquetas bajas, además de tener algún tipo de construcción más compleja asociada al conjunto. Los espectadores llegan a ser diecinueve y aparecen entre dos y seis jugadores en las canchas, lo que indica tanto que el juego podía variar en su forma como que el artista tal vez se daba la libertad de no representar la escena completa (Figura 3) (pp. 121-122).



Figura 3. Modelo de cerámica

Nota: en este modelo de cerámica (200 a. C.-500 d. C.) procedente del occidente de México, estado de Nayarit, se ha representado una escena ritual del juego. Sentados en más gradas, unos personajes observan la ceremonia que se celebra en el centro de la cancha. Colección en el Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts, US.

Fuente: <https://twitter.com/VicioNez/status/1112469882375823360>

Respecto a los lugares de hallazgo de este tipo de maquetas, en la región de Ixtlán hubo muy pocas. Del periodo Preclásico solo hay marcadores de piedra que hacen suponer la realización del juego al aire libre. Concretamente, en Teuchitlán, Jalisco, también hay juegos en terrenos similares observados en maquetas, pero datan del periodo Clásico, y los de Amapa, del Posclásico. Una gran aportación de estas maquetas es que denotan, con sus ambientaciones, distintas formas de juego prehispánico, predominando el alineamiento central y las grandes paredes laterales, como en Teotihuacán (Figura 4).



Figura 4. Maqueta sobre el juego de pelota

Nota: incluye personajes en plena práctica encontrada en Ixtlán del Río, Nayarit al oeste de México. 300 a. C. Dimensiones: 14 X 20.3 X 33 cm.

Fuente: Whittington (2001, p. 163).

Métodos actuales de manufactura manual para la producción artística de réplicas a escala sobre piezas arquitectónicas y escultóricas del juego de pelota

Desde tiempos remotos, las culturas antiguas realizaban réplicas a escala de las obras escultóricas y arquitectónicas importantes. A tal fin, los hombres antiguos se valían de la talla en piedra o madera y el modelado de piezas de barro y arcilla. Con estos materiales básicos, técnicas y herramientas manuales, elaboraban reproducciones a escala de edificios, esculturas, relieves, cerámicas, etcétera. Cabe destacar las características básicas del modelado en arcilla, una posibilidad a la hora de producir réplicas en un taller.

El proceso de la arcilla, su secado y posterior cocción en fuego es de los más antiguos que desarrolló la humanidad. Es de notar, que implica a los cuatro elementos fundamentales: tierra, agua, aire y fuego, los cuales se han difundido a todas las latitudes del planeta. Poco ha cambiado desde las primeras vasijas (la pieza más antigua de cerámica es del 20 000 a. C. y fue encontrada en la cueva de Xianrendong

en China). Este es uno de los descubrimientos más recientes de este tipo de técnica, pues se creía que la historia de la cerámica para uso cotidiano solo tenía 10 000 años de antigüedad, salvo el perfeccionamiento de las técnicas de cocción, los hornos y la invención del torno y del acabado vidriado: básicamente, el procedimiento original de la cerámica se conserva y se puede aplicar hasta nuestros días.

Cabe destacar la entrañable presencia de la cerámica, que ha acompañado al hombre a través de su historia. Si bien no se reconoce el origen exacto de su descubrimiento, algunas teorías lo proponen con bastante certeza: una postula, por ejemplo, que el fuego era vital para la supervivencia de nuestros ancestros, ya que proporcionaba calor y luz, repelía a las fieras y se usaba para cocinar los alimentos. Por ello, se mantenía encendido permanentemente en huecos cavados en el suelo. Así, se habría podido observar cómo la arcilla se endurecía con el fuego. Otras teorías sostienen que los cestos de las primeras comunidades humanas habrían sido recubiertos de arcilla para hacerlos impermeables y que, al secarse y contraerse, este material habría adoptado la forma del recipiente. En estos cestos se podrían haber guardado las brasas del fuego para conservarlas, y este contacto habría derivado en la creación de la cerámica.

A lo largo de milenios, el uso del torno y la técnica de pintar la cerámica constituyeron una revolución en el Cercano Oriente y en la cuenca del Mediterráneo entre el 2000 a. C. y el 1000 a. C., cuando los pueblos griegos adoptaron estos métodos y lograron, hacia el siglo VI a. C., el grado de perfección que se observa en estas piezas clásicas. Los pueblos precolombinos no conocieron el torno de alfarero hasta la llegada de los españoles; sin embargo, su producción cerámica es reconocida por su exquisitez y refinamiento, lo que refleja el alto nivel alcanzado por sus artesanos. Este es el punto de partida para el trabajo en el taller de réplicas, donde es crucial investigar a fondo las técnicas, herramientas y materiales específicos utilizados por los artistas mesoamericanos. Comprender estos aspectos permitirá reproducir con precisión la sofisticación y calidad de las piezas originales. Se sugiere un procedimiento estándar dentro de los métodos artísticos manuales para implementarse en el taller de réplicas a escala. Este procedimiento, orientado a la reproducción de piezas de cerámica, escultura y modelado, podría esquematizarse así:

1. Documentación: en los museos y en publicaciones especializadas en temas prehispánicos.
2. Encargo de materiales que se asemejen lo más posible a los usados en el original.
3. Preparación de dichos materiales para proyectos específicos.

4. Elección para la ejecución de trabajo entre estas dos técnicas: a) el moldeado: creación de moldes para pequeñas piezas de cerámica y otros materiales; b) el modelado: creación las formas deseadas utilizando herramientas manuales.
5. Afinación de las piezas.
6. Acabados finales.

Antecedentes del trabajo manual

El trabajo creativo de actividades manuales en talleres y centros educativos ha sido progresivamente dejado a un lado. La necesidad de saberes ligados a las tecnologías de la información, la tradicional preeminencia de las materias lógicas y humanísticas, así como la orientación de la educación hacia el ingreso en el mercado de trabajo, han recludo a las tareas manuales en áreas específicas ligadas mayoritariamente con la formación profesional y técnica de esta.

Disciplinas como las bellas artes y arquitectura son, en este panorama, un refugio de estas metodologías que aún albergan las nociones para desarrollar actividades milenarias como la escultura y el modelado manual de réplicas a escala que; sin embargo, carecen en la actualidad de una integración adecuada y de un foco interdisciplinario que sirva al intercambio del conocimiento y difusión del patrimonio cultural del juego de pelota prehispánico. La práctica, estudio y difusión sobre estos ejes buscan revitalizar las actividades de habilidad manual. Este enfoque, permite que la labor creativa en modelado y talla escultórica se retroalimente con el conocimiento y la promoción del patrimonio cultural. Esto se logra mediante talleres que se dedican a la elaboración de réplicas a escala de objetos de gran importancia histórica, artística e iconográfica, entre otros.

Un taller de modelado y escultura que pretenda dar respuesta a estos planteamientos debe tener en cuenta dos clases de objetivos: los que guardan relación con la herencia histórica y se refieran al patrimonio cultural, y los específicos de las tareas por desarrollar, referidos al aspecto creativo-técnico de implementación de la propuesta. Se pueden sintetizar de la siguiente manera:

Referentes a las habilidades creativas de modelado y talla escultórica manual se enlistan a continuación:

- Posibilitar la percepción táctil y visual mediante diferentes ejercicios de modelado escultórico.
- Inferir conocimientos para la construcción de estructuras modulares espaciales.
- Aptitud para utilizar herramientas de talla, como cinceles, gubias y cuchillos, para esculpir detalles precisos en piedra, madera u otros materiales duros.

- Entendimiento de estilos artísticos y técnicas históricas para aplicar y adaptar enfoques tradicionales a las reproducciones.
- Disposición para dedicar tiempo y esfuerzo a cada etapa del proceso escultórico, desde la planificación hasta la finalización de la obra.
- Descubrir las alternativas de coloración en la tridimensión.
- Capacitarse manualmente para realizar el modelado que permita la reproducción de diversas formas de variada complejidad.
- Habilidad para crear réplicas a escala de objetos o figuras, manteniendo proporciones y detalles exactos.

Referentes al patrimonio cultural:

- Ampliar y enriquecer las nociones de patrimonio e identidad cultural.
- Desarrollar el conocimiento del patrimonio artístico de acuerdo con el siguiente orden de prioridad: local, regional, nacional, americano e internacional.
- Desarrollar habilidades para investigar: manifestaciones artísticas, folclore y arte tradicional.
- Promover el intercambio de información y experiencias a distintos niveles (por ejemplo, crear vínculos con centros de otras localidades).
- Colaboración externa multidisciplinar con artistas, artesanos, arquitectos, investigadores, y de toda persona afín a la actividad artística que pueda contribuir a difundir el patrimonio cultural de las distintas regiones.
- Abordar el conocimiento del patrimonio artístico, integrando los niveles de producción, apreciación y crítica.
- Producción de material expositivo para difusión del patrimonio cultural de la práctica del juego de pelota prehispánico.

Criterios para valorar su uso

Una parte fundamental de este estudio se refiere a valorar el trabajo manual artístico de réplicas, y sumar la posibilidad de que las personas que lo realicen vean expuestas sus producciones en lugares dirigidos al público en general, lo cual los sensibilizaría acerca de la verdadera magnitud e impacto del circuito de influencia en la difusión y conservación de este patrimonio.

En lo relativo al aspecto técnico, ya se ha señalado que a la hora de planificar la realización de réplicas y trabajos de reproducción a escala se debe tener en cuenta el uso del producto: si será un uso temporal o si se quiere que la pieza perdure por el máximo de tiempo.

Ventajas en su aplicación

Las ventajas de la utilización de réplicas en maquetas y reproducciones escultóricas son de gran utilidad. De acuerdo con Pérez (2006), y en línea con la propuesta didáctica, se pretende lograr los siguientes objetivos:

1. Facilidad en la comprensión de las representaciones a escala.
2. Aumento de la visión espacial al pasar de la representación plana en dos dimensiones a la representación espacial tridimensional.
3. Fomento del trabajo en grupo.
4. Aumento en la capacidad de soluciones originales para problemas planteados para la realización de maquetas y reproducciones sobre la marcha.
5. Ganancia de tiempo respecto de la representación virtual de objetos tridimensionales realizada por ordenador.
6. Contacto asiduo y directo del artista con elementos materiales similares a los originales.

Estudio de instrumentación tecnológica aplicable

Esta propuesta se centrará en la manufactura, por parte de los artistas y demás potenciales destinatarios del proyecto, de maquetas y réplicas a escala de esculturas y objetos, por ejemplo, pelotas de piedra antiguas (Figura 5).



Figura 5. Réplica de pelota de piedra realizada por los autores

Fuente: autoría propia.

Así, la labor será eminentemente manual. No se recurrirá a instrumentos mecánicos (ordenadores, maquinarias de corte o pulido, etcétera), ya que se intenta recrear las metodologías de producción originales de estos objetos utilizando los materiales que a continuación se mencionan: mazos, cinceles, bases de madera y toda herramienta

de mano que se asemeje a aquellas usadas por los artesanos prehispánicos, que sea útil para trabajar el barro, la piedra y demás materiales de los que sea conveniente aplicar de acuerdo con las necesidades finales. En cuanto a las maquetas, las habrá de dos tipos: de trabajo y de presentación. Las primeras son consideradas de prueba o experimentación y serán realizadas en materiales ligeros como cartones, plásticos, y para ello bastará con diferentes medidas de tijeras, reglas, (trinchetas-cuchillas de cortar cartón) y botes de adhesivos vinílicos y pinturas, permitiendo cambios o variaciones. Las segundas son la representación definitiva de la obra utilizando materiales más resistentes y duraderos, como maderas, resinas de endurecimiento rápido, plásticos, piedra y materiales similares a la piedra, lo que definirá la elección de herramientas por utilizar. En estas maquetas, a diferencia de las anteriores, no se ejecutan modificaciones y presentan grandes detalles en los acabados, colores y texturas. De acuerdo con Pere Pedrero (2022), aunque lo habitual es utilizar la maqueta de trabajo como anteproyecto, se pueden confeccionar maquetas de presentación si se requiere mostrar la obra en un concurso, excluyendo la fase de preparación propia de la maqueta de trabajo.

Materiales apropiados

Para la realización de maquetas provisionales o de diseño representativo, como las descritas anteriormente, el material adecuado será cartón, MDF, que es un tablero de fibras de densidad media, unicel, entre otros materiales ligeros.

[L]a maqueta de trabajo (llamaremos así a la que utilizamos como herramienta de diseño o de análisis en el taller, diferenciándola de la maqueta que se utiliza para la representación de un proyecto o un edificio o conjuntos de estos, cuya finalidad es mostrar cómo será, como es o como fue) es como un dibujo en borrador, sobre el que podemos borrar y volver a dibujar cada ajuste del proyecto, con economía de medios, refiriéndome con términos medios a los materiales y el tiempo empleados (Filadd, 2024, p. 3).

Por ello, los cartones se muestran como el material más apto: requiere de técnicas simples y del uso de pocas herramientas. Cortar y pegar son los dos aspectos básicos para tener en cuenta, dado que en ellos reside la precisión, solidez y acabado del trabajo. Además, el cartón se obtiene con facilidad en los comercios de útiles para dibujo técnico y arquitectura, en las papelerías comerciales o en las dedicadas al embalaje. Los cartones se presentan además con distintas texturas, espesores y calidades, por lo que puede dar respuesta a todas las necesidades proyectuales.

Respecto de las maquetas definitivas, el material básico será la madera (de pino y cedro), por su rigidez, durabilidad y facilidad para el corte y el trabajo, y

texturizadores, aplicados a las partes exteriores visibles de los cuerpos de la maqueta; precisando de masillas, pegamento y pinturas acrílicas, y para la vegetación se necesitarán pequeños arbustos secos, poliuretano y pegamento transparente de alta resistencia.

En lo referente a la reproducción escultórica a escala de cerámicas, el material ideal es el barro natural, ya que además de ser casi igual al original, es un material de bajo costo. Al moldearlo y construir volúmenes se estimula la percepción tridimensional. Algunos puntos fundamentales para tener en cuenta por los artistas al trabajar con el barro en el taller son los siguientes:

1. Introducción: informar acerca de su naturaleza y del aprovechamiento que el ser humano ha hecho de él desde los orígenes de la civilización. Esto puede reforzarse con la proyección de imágenes alusivas a lo que se vaya comentando.
2. Preparación del barro: asegurarse de que el barro esté bien acondicionado, libre de burbujas de aire, para obtener una textura uniforme y evitar problemas estructurales.
3. Selección del barro: elegir el tipo de barro más adecuado según las necesidades del proyecto, considerando su plasticidad y color para lograr una réplica precisa.
4. Control de humedad y secado: mantener la humedad adecuada durante el modelado y asegurar un secado gradual para prevenir grietas y deformaciones.
5. Detalles y acabados: enfocar la atención en los detalles finales, utilizando técnicas avanzadas para replicar con fidelidad las texturas y formas del objeto original.

También, piedras como las areniscas y volcánicas serán utilizadas en reproducciones de objetos y esculturas mesoamericanas prehispánicas. Es un material muy común en la región, cuya técnica de modelado y esculpido manual puede aprenderse con una práctica regular en un tiempo razonable, y que acerca a los realizadores con las características y estilos escultóricos de la cultura mesoamericana, ya que todas las civilizaciones de la zona han demostrado una preferencia absoluta hacia este material, que ha sobrevivido hasta la actualidad en toda clase de testimonios arqueológicos.

Presentación de obras realizadas

Como la propuesta contempla la totalidad del proceso artístico, tanto en su fase de producción como en la de difusión, se deben buscar espacios adecuados para la exhibición de los productos finales: acoplamiento con muestras temáticas de museos relacionadas con Mesoamérica precolombina y temáticas semejantes, ferias y galerías de arte, exposiciones académicas de los distintos niveles curriculares, muestras itinerantes, etcétera. La presencia curricular constante promoverá el trazado de una agenda anual que puede instalarse entre las actividades culturales permanentes de los lugares donde el proyecto se materialice, propiciando la interacción local y la difusión de este patrimonio.

Conclusiones y reflexiones finales

Las reproducciones manuales a diferentes escalas sobre elementos arquitectónicos y escultóricos relacionados con el juego de pelota antiguo resultan un método eficaz de fomentar lo utilitario, identitario, simbolismo, tradición viva y la reflexión en torno a este patrimonio cultural.

Al elaborar proyectos tangibles de modelado manual en réplicas didácticas en talleres, escuelas o universidades, se estimula, con su estudio, la apreciación de aspectos rituales, lúdicos y tradiciones prehispánicas, difundiendo este conocimiento a lugares donde no se tiene y se dificulta la posibilidad de ver las obras originales, por lo cual ahora pueden ser apreciadas de forma palpable, de manera más eficaz que con cualquier otro sistema informativo, cuya veracidad es incompleta. Las réplicas escultóricas, arquitectónicas o maquetas permiten recorrer visualmente las piezas, palpar su volumen, dimensiones, texturas, entorno y distribución espacial, entre otros atributos formales. Además de resaltar los detalles y diseños propios de la obra, que para los objetivos de este acercamiento al mundo del arte prehispánico es lo más apropiado, por su relación a la forma de manufactura manual con que se construyeron las obras originales.

En materia de conservación y restauración de obras escultóricas y elementos arquitectónicos, la realización de reconocimientos, documentación y análisis sobre los elementos morfológicos, la técnica constructiva, los materiales y las herramientas utilizadas en la creación de la réplica aportan nuevos conocimientos prácticos para un mayor entendimiento de las obras originales. Esto conlleva a una mejor intervención futura en las piezas a replicar.

Uno de los objetivos de este capítulo, es proteger el patrimonio cultural como práctica del juego que tiene más de 3 500 años de antigüedad. Hoy se sabe que está en vías de desaparecer, ya que, al aumentar el crecimiento urbano de las comunidades indígenas, cada vez se cuenta con menos espacios para la realización

de rituales-lúdicos, infraestructura e implementos de juego difíciles de conseguir por los involucrados. Además, la reglamentación oficial para proteger e impulsar esta práctica milenaria es precaria en la mayoría de los sitios donde se juega actualmente. Una buena manera de contribuir a su permanencia es a través de la difusión y valoración de su existencia, propiciando y estimulando a diferentes sectores civiles y público de diferentes comunidades para involucrarlos en alianzas estratégicas entre instituciones y universidades, formulando proyectos, acciones y redes culturales que promuevan la conservación de este patrimonio intangible y arquitectónico representado por sus más de 2 750 canchas registradas hasta el día de hoy.

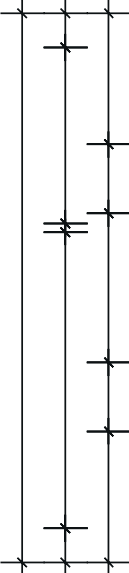
La elaboración de réplicas es un proceso complejo que va más allá de la mera reproducción física de los objetos. Requiere un profundo conocimiento de las técnicas originarias, una comprensión detallada de los materiales utilizados, y una sensibilidad hacia el valor histórico y cultural de las piezas.

La participación de la comunidad interdisciplinar es crucial en este proceso, ya que permite integrar diversas perspectivas y conocimientos. Los artistas especializados no solo aportan su habilidad técnica, también colaboran estrechamente con arqueólogos, historiadores del arte, conservadores y otros expertos. Esta colaboración asegura que las réplicas sean fieles al original en términos de forma y estética, respetando y reflejando el contexto cultural y simbólico del objeto.

Además, estas réplicas sirven como una herramienta poderosa para la difusión del patrimonio cultural. A través de la creación de réplicas precisas y accesibles, se pueden preservar y compartir piezas de gran valor histórico con un público más amplio, permitiendo que tanto académicos como el público general aprecien y comprendan mejor las culturas antiguas. En este sentido, la labor interdisciplinaria de los artistas no solo contribuye a la preservación del patrimonio, sino que también facilita su difusión y enseñanza, ayudando a mantener viva la conexión con las tradiciones y conocimientos ancestrales.

Referencias

- Aguilar, M. (2015). Ulama: pasado, presente y futuro del juego de pelota mesoamericano. *Anales de Antropología*, 49(1), 73-112. [https://doi.org/10.1016/S0185-1225\(15\)71645-0](https://doi.org/10.1016/S0185-1225(15)71645-0)
- Chavarría, J. C. y Corzo, M. O. (2006). La elaboración de réplicas: Un instrumento de conservación y protección al patrimonio cultural. En J. P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía. (Eds.), *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala* (pp. 187-199). Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- Cubalo, M. (2015). Enseñar con tecnologías. La maqueta como herramienta con valor didáctico-disciplinar y los modos de aproximación al conocimiento en la enseñanza del proyecto arquitectónico. *Itinerarios Educativos*, 8, 77-97. <https://doi.org/10.14409/ie.v0i8.6057>
- Filadd. (2024, 12 de febrero). *Apunte. La maqueta como herramienta de diseño*. <https://filadd.com>
- Matos Moctezuma, E. (1978). *El Templo Mayor de Tenochtitlan*. INAH.
- Márquez, R. (1991). *La piedra de sacrificios en el Templo Mayor y su influencia en la arqueología moderna*. UNAM.
- Melgar, E. R. y Solís, R. B. (2013). Los secretos artesanales de los lapidarios: instrumentos y técnicas de trabajo en Mesoamérica y China. En E. Li-Huey Chang. (Ed.), *La nueva Nao: De Formosa a América Latina Bicentenario del Nombramiento de Simón Bolívar como Libertador* (pp. 93-119). Instituto de Posgrado de las Américas (IPA) de la Universidad de Tamkang.
- Pedrero, P., Pedrero, R. y Pascual i Miró, E. (2022). *Artes & Oficios. Maquetismo arquitectónico: Las principales técnicas para la creación de maquetas de presentación*. Parramón Paidotribo.
- Pérez, T., Ferreiro, I., Pigem, R., Tomás, R., Serrano, M. y Díaz, C. (2006, del 31 de mayo al 2 de junio). Las maquetas como material didáctico para la enseñanza y aprendizaje de la lectura e interpretación de planos en la ingeniería [conferencia en papel]. *XVIII Congreso Internacional de Ingeniería Gráfica: diseño e innovación: actas del congreso*, Barcelona, España.
- Schávelzon, D. (2004). *Treinta siglos de imágenes. Maquetas y representaciones de arquitectura en México y América Central prehispánica*. Ediciones Fundación CEPPA.
- Taladoire, E. (2017). Los juegos de pelota en Mesoamérica. *Arqueología Mexicana*, XXV(146), 27-34.
- Whittington, E. M. (2001). *The Sport of Life and Death: The Mesoamerican Ballgame*. Mint Museum of Art in Charlotte.



CAPÍTULO 7

El Centro Histórico de Puerto Vallarta; sus valores desde la construcción social

Fernando Daniel Valdez Olmos

Jimena Vanina Odetti

Alberto Reyes González

Andrés Enrique Reyes González

Tecnológico Nacional de México/

Instituto Tecnológico José Mario Molina Pasquel y Henríquez

Introducción

Desde su fundación en 1851, sierra, valle y mar definieron el carácter de Vallarta y determinaron las actividades productivas más relevantes de la región: agricultura, comercio y turismo. Estos tres factores geográficos fueron los pilares del crecimiento de Vallarta desde que pasó de comisaría a municipio en 1918, cuando apenas tenía 2 mil habitantes, y siguen siendo determinantes cien años después, con más de 350 mil pobladores (Zorrilla, 2018, p. 203). Esta vinculación entre sierra, valle y mar también determinaría su vocación turística y su despertar cultural. A inicios del siglo XX, los pobladores de la serranía y del valle acudían a Puerto Vallarta una vez terminadas las fiestas de la Virgen de Talpa. Esta conexión de la serranía con el mar propició la imagen típica de Puerto Vallarta como un pueblito con apariencia serrana incrustado en la costa, imagen de la cual hablaremos más adelante y resaltaremos su importancia.

Puerto Vallarta vivió un crecimiento exponencial debido a la película *La noche de la iguana*, que posterior a una etapa de regularización de la tenencia de la tierra, desarrolló una red de infraestructura turística. Este cambio apresurado de una comunidad comercial agrícola y pesquera a una turística, trajo consigo muchos problemas. Anaya (2018, citando a Segura, 2017) hace notar que Puerto Vallarta

pasó de una etapa de desarrollo rural -1851- a la urbanización -1965- en 100 años; después llegó el auge urbano con el desarrollo turístico -1970- y en tan sólo tres décadas -2000-, la urbanización masiva fue difícil de controlar.

La arquitectura tradicional de Puerto Vallarta responde a la experiencia serrana, debido a que los primeros habitantes provenían de poblados como San Sebastián del Oeste, Mascota y Talpa de Allende; por ello, se trasladaron con naturalidad estas expresiones constructivas.

Este estilo arquitectónico le confería al poblado un aire de rústica simplicidad, con calles empedradas, muros encalados y cubiertas con teja de barro, adaptándose a la topografía y predominando tres colores: gris en empedrados, blanco para muros y rojo en cubiertas (Baños Francia, 2018, p. 101). Dicho estilo configuró el Centro Histórico de Puerto Vallarta de manera natural, conservándose sin alteraciones por más de cien años, logrando consolidar la imagen de “pueblito típico” mexicano. Esto constituyó uno de los atractivos de Puerto Vallarta. Dicha particularidad es poco frecuente, ya que la arquitectura con una identidad serrana, pero implantada en un poblado costero y de clima tropical no suele ser algo tan común. Tras concluir el siglo XX, la arquitectura vallartense modificó la escala del puerto para recibir al turismo.



Figura 1. Ejemplos de arquitectura en Puerto Vallarta

Fuente: imágenes de dominio público.

Los centros históricos constituyen áreas fundamentales dentro de la estructura urbana, proporcionando a las ciudades una identidad única que las diferencia de otras. Estas áreas urbanas funcionan como reservorios de la memoria colectiva, albergando evidencias de periodos históricos anteriores y una variedad de estilos arquitectónicos que, en su totalidad, documentan la evolución y el cambio urbano. El centro histórico es un espacio simbólico, porque tiene un patrimonio de símbolos que genera identidades múltiples, colectivas y simultáneas. La carga simbólica

proviene de la doble condición que tiene como centralidad y como acumulación histórica, lo cual conduce a una carga identitaria que hace -en sentido figurado y real- que la ciudadanía se identifique y representa a partir de su “cualidad [funcional (centralidad) y de su sentido de pertenencia (historia)” (Carrión, 2005, p. 46).

El reconocimiento de los centros históricos como bienes del patrimonio cultural, es un reflejo del constante cambio en la comprensión de lo que constituye el patrimonio. La definición de “centro histórico”, según la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en el coloquio de Quito en 1977, incluye “todos aquellos asentamientos humanos vivos, fuertemente condicionados por una estructura física proveniente del pasado, reconocibles como representativos de la evolución de un pueblo” (Chateloin, 2008, p. 17). Esta definición sitúa a los centros históricos como testigos vivos de la historia de una comunidad, marcados por una estructura física que evoca su pasado y su desarrollo a lo largo del tiempo.

A través de los años, las concepciones sobre la valoración del patrimonio en los centros históricos han sufrido transformaciones significativas. En las décadas de 1970 y 1980, empezó a cambiar la manera en que se percibían y gestionaban estos lugares. Durante ese tiempo, se adoptó un enfoque más amplio que incluía no solo los aspectos arquitectónicos, sino también los procesos históricos que habían moldeado su desarrollo. Esta perspectiva destacaba la necesidad de preservar la diversidad arquitectónica dentro de un contexto más global. Un cambio crucial en la administración de estos centros fue la transición de verlos como simples “museos al aire libre” a considerarlos espacios con múltiples funciones. Este cambio de paradigma, documentado por Pérez Winter (2017, p. 2), reconoció la necesidad de que los centros históricos fueran mucho más que simples museos estáticos. En cambio, se comenzó a percibirlos como entornos dinámicos y versátiles, capaces de albergar una amplia gama de actividades y funciones.

Este cambio en la visión sobre los centros históricos demuestra el reconocimiento de su valor no solo en términos arquitectónicos e históricos, sino también por su función esencial en el dinamismo de la vida urbana actual. Son áreas que ofrecen espacio para una variedad de actividades culturales, comerciales, sociales y comunitarias, enriqueciendo la experiencia urbana y manteniendo relevancia en la conformación de la identidad de la ciudad. La interacción entre individuos y su entorno ha sido objeto de estudio desde múltiples enfoques. Elementos como el vínculo afectivo con un lugar, la identidad ligada a él, la identidad social urbana o el valor simbólico de los espacios urbanos son fundamentales para comprender cómo las personas se relacionan con su entorno y las consecuencias de estas interacciones. En el caso del Centro Histórico de Puerto Vallarta, el cual ha atestiguado la transformación de la ciudad, donde las respuestas arquitectónicas

han sido diversas, ajustándose al ciclo de cambios de la ciudad y desempeñando un papel crucial en el desarrollo de su patrimonio construido.

Comprender el centro histórico como un entorno definido por las interacciones de los miembros de la sociedad y sus manifestaciones culturales, es crucial para valorar la importancia de su preservación. Adoptar esta perspectiva facilita el desarrollo de un enfoque holístico y estratégico que vincula el espacio con su legado cultural y su faceta social, (Magaña y Padín, 2016, p. 14). En lugares con un marcado carácter turístico como Puerto Vallarta, donde la diversidad cultural juega un papel preponderante, esta visión adquiere una relevancia especial. La propuesta de este enfoque va más allá de considerar el centro histórico como un conjunto de edificaciones antiguas; y se reconoce el patrimonio cultural como una entidad viva, alimentada por las interacciones sociales, las tradiciones, las prácticas diarias y las expresiones culturales de la comunidad. El centro histórico es un punto de encuentro de historias, identidades y diversidad cultural, donde se entrecruzan y confrontan distintas perspectivas culturales. La relevancia de estos lugares se acentúa ante los cambios recientes en su conceptualización y manejo, considerándolos no solo como reliquias del pasado, sino como entornos multifuncionales y dinámicos que enriquecen la vida urbana y fomentan la identidad de la ciudad. Además, son entidades culturales vivas, lo que nos lleva a una reflexión más profunda sobre el concepto de patrimonio.

La valoración del patrimonio, tal como se discute en los trabajos de Ballart (1997), no se limita a una apreciación de sus cualidades físicas o históricas; implica reconocer los bienes culturales como portadores de valores significativos. Para Ballart (1997), el patrimonio posee valor: “Valor en el sentido de valía, es decir, de percepción de cualidades estimables en una cosa, no de valor en un sentido teórico o meramente especulativo” (p. 61). Los valores patrimoniales se interpretan de dos maneras: como principios morales que guían la acción individual o colectiva, y como cualidades -usualmente positivas- que se perciben en los objetos (Mason, 2002, p. 7). El patrimonio puede valorarse desde tres enfoques fundamentales: valor de uso, formal y simbólico-significativo. Cada uno de ellos proporciona una dimensión distinta de valoración del patrimonio cultural.

- a. *Un valor de uso.* Esto se refiere a su pura utilidad, es decir, evaluaremos el patrimonio en función de su capacidad para satisfacer una necesidad material, de conocimiento o un deseo. Es la dimensión utilitaria del objeto histórico.
- b. *Un valor formal.* Este valor responde al hecho indiscutible que determinados objetos son apreciados por la atracción que despiertan a los sentidos, es

decir, el placer que proporcionan por razón de la forma, otras cualidades sensibles y el mérito que presentan.

- c. *Un valor simbólico-significativo*. El valor simbólico de los objetos del pasado implica que son vehículos de una relación entre las personas que los produjeron o utilizaron y sus actuales receptores. Los objetos actúan como presencias sustitutivas y funcionan como nexos entre personas separadas por el tiempo. Son testimonios de ideas, hechos y situaciones del pasado. Dado que todo objeto histórico es un vehículo portador de mensajes y que las relaciones que se establecen entre el recurso y las personas son muy complejas, es aconsejable considerar las técnicas de análisis que la semiología aplica a la teoría de la comunicación, y utilizarlas en la delimitación de este grupo de valores que hemos calificado de simbólicos. En consecuencia, veremos que, en lugar de hablar de valor simbólico, será preferible hablar de valor (Ballart, 1997, pp. 65-66).

Mason (2002) adopta una perspectiva antropológica y estima el intento de comprender la gama completa de valores y procesos de apreciación vinculados al patrimonio. Estos están anclados, conectados o detonados por objetos, lugares, prácticas, historias o recuerdos. Dada la existencia de tantos tipos diferentes de valores y la complejidad de las interacciones entre ellos, una forma eficaz de abordar este problema es la caracterización clara y neutral de los distintos tipos de valor patrimonial.

En el ámbito de la gestión patrimonial, las tensiones entre las dimensiones económicas y culturales han generado un extenso debate. Tradicionalmente, los valores culturales han sido considerados intrínsecos al patrimonio, mientras que los aspectos económicos se perciben como externos o secundarios. Sin embargo, investigaciones recientes han cuestionado esta separación, destacando la importancia de comprender las complejas interrelaciones entre ambos dominios. Este enfoque se refleja en el trabajo de Mason (2002), quien examina la interdependencia entre economía y cultura, desafiando la división tradicional que las considera esferas independientes.

A menudo se hace una amplia distinción entre economía y los valores culturales como las dos metacategorías primarias de valor patrimonial. Esta distinción ha servido como un punto de partida para la investigación realizada por el Getty Conservation Institute sobre cuestiones relacionadas con valores más relevantes para la conservación. Sin embargo, defender una separación estricta de la esfera económica y cultural es insostenible. El comportamiento económico no puede estar más allá, o separado, de cultura, que por definición es “modos de

convivencia” o actitudes y conductas transmitidas. De hecho, la economía es una de las (sub) culturas más dominantes: formas de vida juntos, en muchas sociedades (Mason, 2002, p. 11).

En el marco de este análisis, es pertinente referirse a una tabla derivada de un estudio bibliométrico realizado a partir de una exhaustiva revisión bibliográfica. Esta facilita la identificación de determinados autores y sus valores conceptuales. Además, incluye a los dos autores centrales de esta discusión: Ballart y Juan, y Mason. Este instrumento analítico es fundamental para comprender las contribuciones teóricas de estos autores al campo de estudio en cuestión.

Tabla 1. Valores en el patrimonio cultural

Patrimonio cultural				
Riegl (1903)	Icomos (1979)	Lipe (1984)	Losada (1999)	Ballart y Juan (2001)
2 criterios generales (3 y 2 específicos, y 2 variables): 1. Valores rememorativos • Valor de antigüedad • Valor histórico • Valor rememorativo intencionado 2. Valores de contemporaneidad • Valor de uso o instrumental • Valor artístico • Valor de novedad • Valor artístico relativo	5 criterios: 1. Estético 2. Histórico 3. Científico 4. Social 5. Espiritual	4 criterios: 1. Económico 2. Estético 3. Asociativo / Simbólico 4. Informativo	2 criterios generales (3 y 5 específicos): 1. Valores culturales • Valor de identidad • Valor técnico o artístico relativo • Valor de originalidad 2. Valores socioeconómicos • Valor económico • Valor funcional • Valor educativo • Valor social • Valor político	3 criterios: 1. Valor de uso 2. Valor formal 3. Valor simbólico
Throsby (2001)	Mason (2002)	Aguilar (2007)	O'Connor (2011)	
6 criterios 1. Valor estético 2. Valor espiritual 3. Valor social 4. Valor histórico 5. Valor simbólico 6. Valor de autenticidad	2 criterios generales (5 y 5 específicos): 1. Valores socioculturales • Histórico • Cultural/simbólico • Social • Espiritual/religioso • Estético	5 criterios 1. Estético 2. Histórico 3. Simbólico 4. Uso 5. Científico	6 criterios: 1. Significancia en relación con un grupo determinado 2. Interpretación histórica 3. Rareza, Calidad y Representatividad 4. Cualidades estéticas 5. Contexto 6. Sostenibilidad	

Patrimonio cultural			
Throsby (2001)	Mason (2002)	Aguilar (2007)	O'Connor (2011)
	2. Valores económicos • Valor de uso de mercado • Valor de no uso de mercado • Existencia • Opción • Legado		
Heritage Branch, Department of Environment And Heritage Protection (2013)		Mecd (2015)	Unesco (2017)
8 criterios generales (con específicos): 1. Histórico (evolución) 2. Rareza, excepcionalidad 3. Histórico 4. Arquitectónico 5. Estético 6. Tecnológico 7. Social 8. Histórico (persona o grupo)		2 criterios generales (4 y 3 específicos): 1. Valores intrínsecos • Autenticidad • Integridad • Artístico/expresivo • Técnico 2. Sociales o culturales • Singularidad • Simbólico • Histórico, documental o representatividad	10 criterios + 2 adicionales: 1. Excepcionalidad 2. Tecnológico 3. Singularidad etnográfica 4. Arquitectura 5. Uso del medio 6. Artístico-Patrimonial 7. Paisajístico 8. Geológico 9. Ecobiológico 10. Biodiversidad - Autenticidad - Integridad

Fuente: Hermosilla Pla et al. (2020).

El patrimonio cultural se enfrenta a valoraciones materiales e incorpora aspectos simbólicos, sociales y culturales que son cruciales para su conservación. La dimensión social del patrimonio ha adquirido una creciente relevancia en los estudios contemporáneos, ya que no se puede desligar de las construcciones identitarias y las dinámicas de poder que emergen en torno a él. Como señala Velasco (2020), la valoración social del patrimonio es uno de los ejes principales para su adecuada gestión, pues no es posible entender el valor de los objetos culturales únicamente desde una perspectiva material. La construcción simbólica y axiológica que las personas asocian con dichos bienes revela un entramado complejo de significados que, lejos de ser estáticos, se transforman con el tiempo y con las experiencias compartidas de las comunidades que los custodian.

En este contexto, la importancia del patrimonio trasciende lo puramente tangible. Su dimensión intangible, compuesta por las memorias, tradiciones y significados que le otorgan vida y continuidad, es esencial para comprender su rol dentro de la sociedad contemporánea. Querejazu (2003) menciona que el valor del patrimonio reside en este componente conceptual intangible, que no solo justifica su creación, sino también su preservación. Este aspecto inmaterial, que no siempre es visible o cuantificable, se manifiesta a través de las valoraciones estéticas e históricas, pero también mediante su capacidad para generar vínculos afectivos con quienes lo experimentan. A través de este vínculo, el patrimonio se convierte en una fuente viva de identidad y distinción. Johnston (2017) destaca que el valor social del patrimonio no es un elemento accesorio, sino una característica intrínseca que emerge cuando un objeto o lugar es percibido como una fuente de interacción y cohesión social, consolidándose como un referente identitario.

La dimensión social del patrimonio también está relacionada con los actos de valoración y estima. Criado y Barreiro (2013) señalan que este proceso de reconocimiento permite que ciertos sectores de la sociedad se apropien simbólicamente de él. Este fenómeno implica una relación bidireccional: la conservación del patrimonio depende de la estima social; sin embargo, el desafío no solo radica en preservar lo que se aprecia, sino en ampliar las perspectivas y reconocer aquellos elementos que pueden haber sido marginalizados o subvalorados. De lo contrario, como advierten estos autores, lo que no se valora deja de ser considerado patrimonio, y su conservación se convierte en un reto práctico, epistemológico y ético.

Manzini (2011) refuerza esta idea al señalar que el valor del patrimonio está vinculado a las cualidades por las cuales un bien es estimable. Los valores asociados al patrimonio son una construcción social y temporal; están condicionados por los marcos ideológicos propios de la época y lugar donde se efectúa su valoración. Este enfoque señala la importancia de comprenderlo como un legado del pasado y un recurso que se resignifica a través del tiempo, en función de las necesidades y aspiraciones de la sociedad contemporánea.

Finalmente, los valores sociales asociados al patrimonio conectan a las personas con su pasado y generan el “apego al lugar”, un concepto que refleja su capacidad para fortalecer los lazos sociales y consolidar la identidad comunitaria.

El patrimonio cultural, lejos de ser una simple categorización de objetos, edificaciones o manifestaciones artísticas, es una construcción viva y dinámica que emerge, se transforma y se redefine continuamente. Este proceso de transformación se da a través de las interacciones y valoraciones cambiantes de las comunidades que lo rodean. A medida que las sociedades evolucionan y enfrentan nuevos desafíos, también cambian sus percepciones sobre lo que constituye su patrimonio. De este

modo, los bienes culturales no son valorados por su antigüedad o por su belleza estética, sino que llevan consigo significados más profundos. Estos incluyen historias personales y colectivas, valores simbólicos, luchas, aspiraciones e identidades de una comunidad en evolución.

Este valor de cohesión social, descrito por Mason (2002), evidencia que el patrimonio cultural no es una colección estática de objetos o edificios, sino una construcción dinámica que se redefine constantemente a través de las interacciones y valoraciones cambiantes de las comunidades que lo rodean. Este proceso de resignificación es lo que permite que el patrimonio siga siendo relevante para las generaciones actuales y futuras, reflejando las luchas, aspiraciones e identidades de una sociedad en constante transformación.

Métodos e instrumentos

El instrumento aplicado en esta investigación tiene como base la propuesta de Hermosilla Pla et al. (2020). Surge tras el análisis de la valoración del patrimonio cultural. Reconoce 15 valores sobre el patrimonio cultural categorizados en valores: “intrínsecos”, “patrimoniales”, y “potenciales y de viabilidad”. Estas categorías son el producto de la investigación (Tabla 1). El empleo de cuestionarios permite medir de manera cuantitativa el grado de conocimiento y valoración que la comunidad tiene acerca de sus elementos patrimoniales.

Tabla 2. Valores del patrimonio cultural

Categorías	Criterios	Variables
Valores Intrínsecos	1. Representatividad	Representatividad tipológica Asociación a formas de vida de las comunidades/indígenas Usos tradicionales o comunitarios
	2. Autenticidad	Morfología e imagen originaria Credibilidad de los procesos que influyen en las características físicas y morfológicas Ausencia de modificaciones del entorno
	3. Integridad	Conservación óptima Conservación de los atributos constitutivos Funcionalidad

Categorías	Criterios	Variables
Valores Patrimoniales	4. Histórico	Vinculación a personajes, civilizaciones o instituciones de carácter histórico Vestigios testimoniales de la historia y cultura de la comunidad Testimonio de un momento o lugar histórico
	5. Social	Expresión de un patrimonio vivo Vinculación a formas tradicionales de vida Significación procesual (actividades productivas, saberes tradicionales, rituales)
	6. Simbólico/ Identitario	Identificación y conocimiento por las comunidades locales Asociación del elemento con costumbres y tradiciones populares o comunitarias Sentimiento de identidad y de pertenencia al grupo o comunidad
	7. Artístico	Acción creadora: autorías artísticas y autorías colectivas Valores estéticos Capacidad de expresión
	8. Técnico	Técnica empleada en la construcción del elemento Belleza formal y estructural Innovaciones y mejoras tecnológicas
	9. Territorial	Presencia de cultura territorial vinculada a las comunidades. Integración en el territorio Participación de las comunidades en el conocimiento y mediación del patrimonio cultural local
	10. Paisajístico	Entorno paisajístico de interés natural y medioambiental o con protección oficial Grado de sostenibilidad medioambiental vinculada con el elemento Visibilidad y accesibilidad del elemento patrimonial
	11. Educativo/ Científico	Incorporación en inventarios o catálogos patrimoniales Presencia y repercusión en referencias y obras documentales, artísticas o literarias Integración y transmisión en el ámbito educativo y formativo

Categorías	Criterios	Variables
Valores Potenciales y de Viabilidad	12. Concienciación de agentes sociales	Inversiones y actuaciones de las administraciones u otros colectivos Inclusión en rutas o programas culturales y turísticos sostenibles Estrategias de difusión y comunicación
	13. Participación e integración de las comunidades locales	Participación en la gestión del bien cultural Participación en los procesos de documentación, investigación e interpretación Participación como actor social del relato
	14. Rentabilidad socioeconómica	Posibilidad de actuación integral Aporte del bien patrimonial al desarrollo de la comunidad El bien como soporte de actividades socioeconómicas que contribuyen al desarrollo endógeno sostenible Situación jurídica y propiedad del territorio y los elementos patrimoniales
	15. Vulnerabilidad	Ausencia de amenazas naturales Ausencia de amenazas antrópicas Ausencia de vulnerabilidad intrínseca o de situación de abandono

Fuente: Hermosilla Pla et al. (2020, p. 91).

Las 15 preguntas reflejan las categorías y valores previamente identificados y categorizados. Además, el cuestionario incorporó elementos sociodemográficos como nombre, género, edad y lugar de residencia de los encuestados. Esto enriquece el análisis de los resultados al ofrecer una perspectiva más detallada y contextualizada. Con el objetivo de tener una representatividad de los valores del centro histórico, se decidió aprovechar la diversidad de la ciudad, que cuenta con 10 distritos. Para ello, se determinó la población residente en cada distrito y se estratificó la muestra correspondiente. En total, se aplicaron 386 encuestas a lo largo de toda la ciudad, lo que permitió obtener una visión más integral y representativa. Se optó por un formulario de Google para realizar la encuesta. En primer lugar, mejora la gestión de la encuesta al permitir su fácil distribución a los participantes y la recolección rápida y eficaz de respuestas. Además, el uso de un formulario en línea tiene algunas ventajas en cuanto a la recopilación instantánea de datos, la obtención de estadísticas cruciales, el análisis automático de los datos recogidos, la generación de conclusiones y la exactitud de los resultados. Por último, se realizaron análisis descriptivos de los datos.

Resultados

Los resultados sobre el interés en el Centro Histórico en comparación con otros bienes patrimoniales de la ciudad muestran una preferencia notable. El 63.7 % de los encuestados cree que el Centro Histórico posee un mayor interés, lo cual indica que, para una amplia mayoría, esta área se destaca como el elemento más atractivo y representativo del patrimonio cultural de la ciudad. Esta percepción puede estar influida por factores como su riqueza histórica, arquitectónica, o su papel en la identidad cultural de la ciudad. En contraste, un 36.3 % de los participantes no considera que sobresalga sobre otros bienes patrimoniales, sugiriendo una valoración diversa del patrimonio y la existencia de otros elementos igualmente significativos para una parte de la población. Este grupo podría estar reconociendo la importancia de una variedad más amplia de sitios patrimoniales que también contribuyen al tejido cultural e histórico de la ciudad.

En cuanto a la conservación de la forma e imagen originaria del Centro Histórico tras las intervenciones realizadas, los resultados de la encuesta reflejan opiniones divididas. En este caso, el 54.7 % de los encuestados, afirma que ha logrado mantener su esencia original, lo que indica una percepción positiva sobre los esfuerzos de conservación y la habilidad de integrar las intervenciones sin comprometer su identidad histórica y visual. No obstante, un cercano 45.3 % de los participantes discrepa, considerando que las intervenciones han alterado significativamente la imagen y forma original del Centro Histórico. Este segmento de la población podría estar expresando preocupaciones sobre la autenticidad y la integridad del patrimonio frente a cambios y renovaciones.

La cercanía en la división de opiniones resalta un debate comunitario sobre la naturaleza y el impacto de las intervenciones en el patrimonio histórico; acentúa la importancia de un enfoque equilibrado que respete la autenticidad histórica mientras se adapta a las necesidades contemporáneas.

Sobre el estado de conservación, revelan una opinión predominante entre los participantes. Un 63.7 % de los encuestados, correspondiente a 246 individuos, considera que está bien conservado en la actualidad. Esta mayoría sugiere que hay una percepción generalizada de que los esfuerzos de mantenimiento y restauración han sido efectivos, permitiendo que este espacio mantenga su valor histórico, arquitectónico y cultural para la comunidad y los visitantes. Por otro lado, un 36.3 %, o 140 participantes, opina que el Centro Histórico no está bien conservado. Este segmento significativo refleja preocupaciones o percepciones negativas sobre el estado actual de conservación, lo que podría indicar áreas de mejora en la gestión del patrimonio, la necesidad de mayores inversiones en restauración o una falta de políticas efectivas de conservación.

La división en las opiniones resalta la importancia del Centro Histórico como un elemento clave en la identidad y el legado cultural de la ciudad, al mismo tiempo que aborda las preocupaciones de aquellos que creen que podría estar mejor preservado. Este contraste en las percepciones enfatiza la necesidad de un diálogo continuo entre las autoridades, los conservacionistas y la comunidad para asegurar que pueda ser disfrutado por futuras generaciones, equilibrando su autenticidad histórica con las demandas del presente.

La pregunta realizada para evaluar la asociación del Centro Histórico con figuras, eventos o instituciones históricas importantes revela opiniones divididas entre los encuestados. Una mayoría del 54.2 % (209 votos) considera que está ligado a elementos cruciales de la historia, sugiriendo que este lugar es importante desde el punto de vista arquitectónico, estético y en cuanto a conexiones profundas con la historia local o nacional. Por otro lado, el 45.8 % (177 votos) no ve tal asociación, lo que podría indicar una falta de conocimiento sobre el patrimonio histórico del lugar, diferencias en la valoración de la importancia histórica o una perspectiva más contemporánea del espacio. Este equilibrio en las opiniones destaca la diversidad de interpretaciones sobre el Centro Histórico, subrayando la complejidad de su rol como custodio de la memoria colectiva, la necesidad de promover la educación patrimonial para enriquecer la apreciación y el conocimiento de su significado histórico.

Referente a la participación en actividades sociales, se muestra un fuerte interés de la comunidad en este espacio, con el 65.0 % (251 votos) a favor de su uso como lugar de encuentro y para actividades sociales. Esto indica que una mayoría considera al Centro Histórico más allá de su valor arquitectónico o histórico, viéndolo como esencial para la interacción social, eventos culturales y la cohesión comunitaria. Este espacio es percibido como un entorno dinámico que contribuye al sentido de pertenencia y al tejido social de la comunidad. Sin embargo, el 35.0 % (135 votos) de los participantes expresan desinterés o falta de participación en actividades sociales en el Centro Histórico, lo que puede señalar barreras que impiden a ciertos grupos disfrutar de estos eventos, o falta de información sobre ellos. Este contraste subraya la necesidad de hacerlo un recurso más accesible e inclusivo, instando a las autoridades y organizaciones a promover eventos que atraigan a un público más amplio y a comunicar mejor las oportunidades de participación, fortaleciendo así su papel como un punto de encuentro comunitario.

La pregunta sobre el valor sentimental o de identidad del Centro Histórico muestra una fuerte conexión emocional y de identidad de la comunidad con este lugar. Un 75.6 % (292 votos) de los encuestados siente que es un elemento crucial de su identidad cultural y personal, lo que indica que este espacio es visto como

un símbolo vivo de la cultura y la memoria colectiva. Esta percepción puede estar influenciada por experiencias compartidas y el sentido de pertenencia que el lugar evoca. Por otro lado, el 24.4 % (94 votos) no lo ve con un valor sentimental o de identidad tan significativo, lo que podría reflejar diferencias en experiencias personales, conexiones culturales o generacionales. Este resultado acentúa la diversidad de percepciones dentro de la comunidad y sugiere que su valor no es uniformemente reconocido por todos sus habitantes.

Estos hallazgos resaltan la importancia de adoptar políticas de conservación y promoción que valoren tanto la preservación física como su significado cultural y emocional. Además, indican la necesidad de desarrollar iniciativas que fomenten una conexión más profunda y amplia con este espacio, como programas educativos y actividades culturales que permitan a todos los miembros de la comunidad explorar y contribuir al legado del Centro Histórico, reforzando su papel como pilar de identidad y sentimiento.

Sobre el valor estético o artístico, se muestra una clara apreciación de sus cualidades visuales y artísticas, con un 76.4 % (295 votos) de los encuestados reconociendo su belleza y contribución al arte. Esta percepción sugiere que el Centro Histórico es valorado no solo por su importancia histórica o cultural, sino también como un espacio que refleja estética y arte, a través de su arquitectura, diseño urbano, y manifestaciones artísticas. Sin embargo, un 23.6 % (91 votos) no ve al Centro Histórico principalmente bajo esta luz, lo que podría deberse a diferencias en los gustos personales, una menor familiaridad con su dimensión artística, o la priorización de otros valores como el histórico o el social. Esta apreciación general del valor estético y artístico recalca la necesidad de enfocar su conservación como un legado del pasado y un espacio de belleza artística. Esto implica un llamado a las autoridades y la comunidad para preservar su patrimonio visual, promoviendo las artes y creando entornos que fomenten la apreciación estética entre los habitantes y visitantes.

La pregunta sobre la integración en su entorno revela que un 78.8 % (304 votos) de los encuestados percibe una correcta integración de este espacio con su paisaje o territorio tradicional. Este dato indica que la mayoría ve el Centro Histórico no solo como un área de valor propio, sino como una parte cohesiva del tejido urbano y natural, que respeta y realza su entorno. No obstante, el 21.2 % (82 votos) siente que no se integra adecuadamente con su entorno, lo que podría reflejar preocupaciones sobre cambios urbanísticos que alteran su relación con el paisaje tradicional o diferentes interpretaciones de qué constituye una integración efectiva en términos de desarrollo urbano y conservación patrimonial. Esta clara inclinación de abordarlo como parte de un todo, que incluye el entorno construido y

natural, destaca la necesidad de fomentar un desarrollo sostenible y complementario entre el Centro Histórico y su paisaje.

Referente a la sostenibilidad ambiental, se tiene un 49.7 % (194 votos) a favor y un 50.3 % (196 votos) en contra. Esta división refleja una comunidad dividida casi por igual en su percepción del impacto ambiental. Por un lado, la mitad de los encuestados considera que mantiene la sostenibilidad de su entorno, posiblemente debido a políticas de conservación y gestión urbana que equilibran su atractivo con la protección ambiental. Esta visión apoya la idea de que es posible gestionar la contaminación lumínica, atmosférica y los efectos de la masificación turística de manera efectiva. Por otro lado, la otra mitad señala preocupaciones ambientales, como la contaminación y la masificación turística, indicando la necesidad de mejorar su gestión sostenible. Esta perspectiva enfatiza la importancia de adoptar medidas más rigurosas para minimizar la huella ambiental y lograr un equilibrio entre la preservación, el disfrute cultural y la sostenibilidad. La cercanía de las opiniones acentúa la importancia de un diálogo continuo entre gestores del patrimonio, autoridades, residentes y visitantes, con el fin de desarrollar estrategias que fomenten la sostenibilidad ambiental. Esto incluye medidas para controlar la contaminación, regular el turismo y promover prácticas ecológicas, asegurando así un entorno más sostenible y equilibrado para todos.

El instrumento revela que un 59.3 % (229 votos) de los encuestados cree que el Centro Histórico contribuye significativamente al conocimiento científico y académico. Esta percepción refleja su valoración como un importante recurso para la investigación y el estudio en diversas disciplinas, evidenciado por su participación en artículos, tesis, fotografías, cartografía, entre otros. Sin embargo, un 40.7 % (157 votos) de la comunidad no ve esta contribución de forma tan clara, lo que puede indicar una menor visibilidad de las investigaciones relacionadas con el o una desconexión entre los esfuerzos académicos y la percepción pública. Este contraste en las opiniones marca la necesidad de mejorar la comunicación y divulgación del trabajo académico relacionado con el Centro Histórico. Para acercar la investigación al público general y aumentar su valorización, se sugiere la organización de eventos, exposiciones y charlas, así como la publicación de investigaciones de manera accesible. Así, el Centro Histórico enriquecería el conocimiento científico y académico.

Se refleja una percepción generalmente positiva sobre la sensibilización y las inversiones hacia el Centro Histórico, con un 54.7 % (211 votos) de los encuestados afirmando que hay un nivel adecuado de compromiso por parte de administraciones, instituciones y otros colectivos. Esto indica que muchas personas consideran que se están tomando acciones activas para preservar y promover el

valor histórico, cultural y arquitectónico, incluyendo la restauración de espacios y la implementación de programas educativos y culturales. Sin embargo, un 45.3 % (175 votos) percibe que la sensibilización y las inversiones son insuficientes, lo que sugiere una demanda por mayores esfuerzos y recursos para su preservación y promoción, o una falta de visibilidad de las acciones ya emprendidas.

Esta división de opiniones resalta la necesidad de mejorar la comunicación sobre las iniciativas en el Centro Histórico y evaluar su efectividad en la conservación y valorización del patrimonio. También subraya la importancia de un enfoque colaborativo que incluya a diversas entidades y colectivos, fomentando una participación más comprometida para mantener este espacio histórico. El instrumento revela una percepción predominante de baja participación comunitaria en su gestión, con un 79.3 % (306 votos) de los encuestados indicando que la comunidad local no está involucrada en decisiones sobre usos, difusión y documentación del espacio. Esto sugiere una desconexión entre la gestión del Centro Histórico y la población local, posiblemente debido a barreras de comunicación, limitaciones en las oportunidades de participación y una falta de conciencia sobre la importancia de la conservación. Sin embargo, un 20.7 % (80 votos) cree que hay cierto grado de participación comunitaria, lo que puede indicar la existencia de iniciativas de colaboración entre la comunidad y las entidades gestoras, aunque estas parecen ser minoritarias o poco reconocidas. Esta clara tendencia hacia la percepción de una participación insuficiente enfatiza la necesidad de implicar a la comunidad en su gestión, mediante foros de consulta pública, programas de voluntariado, talleres educativos y estrategias de participación, potenciando así un sentido de pertenencia y responsabilidad compartida.

Un 80.8 % (312 votos) de los encuestados cree que el Centro Histórico tiene un impacto positivo en el desarrollo socioeconómico sostenible del territorio, como dinamizador de la economía a través del comercio, el turismo, y la creación de empleo, beneficiando tanto a la zona inmediata como al territorio más amplio. La preservación del patrimonio cultural es vista como un factor clave para atraer visitantes, impulsar el comercio local, fomentar la inversión en servicios, generar empleo y promover una economía local sostenible. Por otro lado, el 19.2 % (74 votos) no ve al Centro Histórico contribuyendo al desarrollo socioeconómico sostenible, apuntando a desafíos como la sobredependencia del turismo, la gentrificación o la distribución inequitativa de los beneficios económicos, lo que sugiere preocupaciones sobre la sostenibilidad y el impacto integral en la comunidad local. Este resultado enfatiza la importancia de una gestión efectiva y sostenible del patrimonio cultural y los recursos del Centro Histórico, destacando la necesidad de implementar estrategias que mitiguen la exclusión social y el deterioro ambiental.

Se revela una preocupación considerable en la comunidad respecto a las amenazas antrópicas y naturales que enfrenta el Centro Histórico, con un 63.7 % (246 votos) de los encuestados percibiendo que las amenazas son significativas y que los mecanismos de prevención o reducción pueden ser insuficientes o ineficaces. Estas amenazas incluyen deterioro por actividad humana, contaminación, desarrollo urbano incontrolado, desastres naturales y el cambio climático. Sin embargo, un 36.3 % (140 votos) de la población cree que existen mecanismos adecuados para enfrentar estas amenazas, a través de políticas de conservación, planificación urbana sostenible, sistemas de protección contra desastres naturales o iniciativas de restauración. La tendencia hacia la preocupación subraya la necesidad de mejorar las políticas de gestión de riesgos, desarrollar una planificación urbana que priorice la preservación del patrimonio, la educación, la sensibilización, la inversión en infraestructura y la implementación de tecnología que mitigue las amenazas.

Conclusiones

El Centro Histórico de Puerto Vallarta revela una profunda intersección entre la identidad cultural, el desarrollo sostenible y la participación comunitaria. Este espacio es mucho más que un conjunto de edificaciones antiguas donde convergen identidad cultural, desarrollo económico y participación comunitaria. Los elementos tangibles e intangibles del patrimonio se entrelazan para formar el tejido cultural de la ciudad. Su evolución, desde sus orígenes agrícolas y pesqueros hasta convertirse en un destino turístico internacional, refleja la resiliencia de su gente para gestionar el desarrollo urbano sin comprometer los valores patrimoniales que lo definen. Este proceso de adaptación destaca la tensión entre la necesidad de preservar la autenticidad del lugar y las presiones del desarrollo contemporáneo.

La preservación del Centro Histórico no puede entenderse como un esfuerzo por preservar elementos arquitectónicos. Los valores intangibles (que incluyen prácticas sociales, tradiciones y el sentido de pertenencia que la comunidad asocia con el lugar) son fundamentales para su conservación. Los resultados del instrumento aplicado reflejan una valoración significativa de estos aspectos, con un 75.6 % de los encuestados que consideran al Centro Histórico como un componente central de su identidad cultural. Este reconocimiento enfatiza la importancia de entender el patrimonio más allá de sus aspectos físicos, reconociéndolo como un símbolo vivo de la memoria colectiva. Sin embargo, la disparidad en las respuestas sugiere la necesidad de explorar cómo fortalecer la conexión emocional entre el Centro Histórico y aquellos sectores de la comunidad que no comparten esta visión. Su conservación física está vinculada a este aspecto intangible. La preservación de la autenticidad de un lugar no solo depende de la protección de sus formas

arquitectónicas, sino de los valores simbólicos y culturales que representa. En este sentido, los resultados de las encuestas revelan una división de opiniones: mientras un 54.7 % de los encuestados cree que el Centro Histórico ha logrado mantener su esencia original, un 45.3 % percibe alteraciones significativas. Este equilibrio entre conservar la imagen original y permitir intervenciones urbanísticas plantea preguntas fundamentales sobre los enfoques de conservación actuales. ¿Hasta qué punto las intervenciones contemporáneas respetan los valores patrimoniales y las expectativas de la comunidad? ¿Cómo se pueden diseñar políticas de intervención que reconozcan la importancia de los valores simbólicos e intangibles sin comprometer la funcionalidad del espacio?

Un aspecto central en el debate sobre la gestión patrimonial es la participación comunitaria. La teoría destaca que la participación de la comunidad es esencial para asegurar una gestión inclusiva y sostenible del patrimonio. No obstante, el instrumento aplicado revela una clara desconexión entre su gestión y la comunidad local, con un 79.3 % de los encuestados indicando que no participan significativamente en las decisiones sobre su uso y conservación. Esta desconexión plantea una pregunta crítica: ¿qué mecanismos podrían implementarse para facilitar una mayor participación de la comunidad en la gestión patrimonial? La falta de participación podría erosionar el sentido de pertenencia y responsabilidad hacia el patrimonio, lo que a su vez pone en riesgo su preservación a largo plazo.

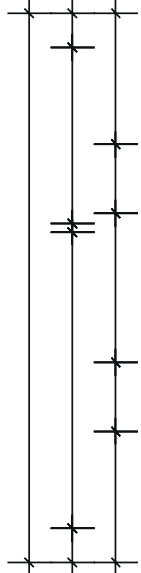
El equilibrio entre turismo y patrimonio es otro de los grandes desafíos para Puerto Vallarta. Aunque el crecimiento económico derivado del turismo es indiscutible, las respuestas al instrumento muestran preocupaciones en torno a la sostenibilidad ambiental del Centro Histórico, con un 50.3 % de los encuestados expresando dudas sobre si el espacio está siendo gestionado de manera ambientalmente responsable. Esta división en las percepciones sugiere que no se ha alcanzado un equilibrio entre conservación y desarrollo. ¿Qué medidas se pueden adoptar para minimizar el impacto ambiental sin comprometer el potencial económico del turismo? ¿Cómo pueden las políticas de conservación y desarrollo alinearse para garantizar que el patrimonio no se vea amenazado por las presiones económicas?

Por último, el valor del Centro Histórico de Puerto Vallarta trasciende su función como atractivo turístico o importancia histórica. Es un espacio donde convergen el pasado y el presente, donde la memoria colectiva y las aspiraciones futuras de la comunidad se entrelazan. El reto no es preservar la arquitectura o las formas visibles del patrimonio, sino asegurar que siga siendo un lugar relevante para las generaciones futuras. Esto requiere una visión de la gestión patrimonial que sea inclusiva, participativa y sostenible, y que se base tanto en la protección del

pasado como en la adaptación a las demandas contemporáneas. Las reflexiones expuestas a lo largo de este análisis nos conducen a interrogantes que van más allá de la gestión patrimonial tradicional. Es necesario cuestionar cómo puede Puerto Vallarta encontrar un modelo de gestión que equilibre, de manera justa y efectiva, el desarrollo económico con la preservación de su patrimonio cultural. Además, surge la cuestión fundamental sobre el papel de la comunidad local: ¿realmente se puede garantizar que los residentes sean partícipes activos en las decisiones que definirán el futuro del Centro Histórico? Finalmente, se hace una reflexión sobre el alcance de las políticas públicas: ¿cómo asegurar que este espacio continúe siendo un símbolo de identidad y resiliencia para las generaciones futuras, sin sacrificar su autenticidad en el proceso de adaptación a los desafíos contemporáneos?

Referencias

- Ballart, J. (1997). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Editorial Ariel.
- Baños Francia, J. A. (2018). Arquitectura y urbanismo en Puerto Vallarta en el centenario como municipio. En H. Pérez García y J. A. Baños Francia. (Eds.), *Puerto Vallarta 2018. Temas del centenario* (pp. 99-122). El Colegio de Jalisco. Universidad de Guadalajara.
- Carrión, F. (2005). El centro histórico como objeto de deseo. En F. Carrión y L. Hanley. (Eds.), *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia un Estado estable* (pp. 35-58). FLACSO.
- Chateloin, F. (2008). El centro histórico ¿Concepto o criterio en desarrollo? *Arquitectura y Urbanismo*, 29(2), 10-11.
- Criado-Boado, F. y Barreiro, D. (2013). El patrimonio era otra cosa. *Estudios Atacamenos*, (45), 5-18. <https://doi.org/10.4067/s0718-10432013000100002>
- Hermosilla Pla, J., Fernández, M., Fansa, G., Mayordomo, S., Antequera, M., Haro, E. et al. (2020). *Evaluación del patrimonio cultural, Sistema de Información Geográfica y Territorio Museo. Instrumentos para la gestión sostenible*. Tirant Humanidades. Universitat d Valencia.
- Johnston, C. (2017). Reconociendo el vínculo entre la significación social y las prácticas en torno al patrimonio cultural. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 2(2), 1-34. <https://doi.org/10.32870/cor.a2n2.6306>
- Magaña, I. y Padín, C. (2016). Modelo de gestión holístico-estratégico: abstracción simbólica para la identidad territorial cultural del Centro Histórico de la ciudad de Colima y la ciudad Histórica-Turística. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXII(44), 11-47.
- Manzini, L. (2011). El significado cultural del patrimonio. *Estudios Del Patrimonio Cultural*, (6), 27-42. <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3737646.pdf>
- Mason, R. (2002). Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices. En M. de la Torre. (Ed.), *Assessing the Values of Cultural Heritage* (pp. 5-30). The Getty Conservation Institute. <https://doi.org/10.2979/aft.2003.50.2.66>
- Pérez, C. (2017). Rehabilitación y patrimonialización de los centros históricos en Argentina: La actuación de la Comisión Nacional de Museos Monumentos y Lugares Históricos (1980-1990). *Andes*, 28(2), 1-25. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12755958004>
- Querejazu, P. (2003). La apropiación social del patrimonio. Antecedentes y contexto histórico. *Patrimonio Cultural y Turismo*, (20), 41-54.
- Velasco, L. L. (2020). La valoración social del patrimonio cultural: Estudio de caso del Museo Regional de Guerrero. *Revista Controversias y Concurrencias Latinoamericanas*, (12-21), 305-322.
- Zorrilla, M. J. (2018). Cien años de cultura en Puerto Vallarta. En H. Pérez García y J. A. Baños Francia. (Eds.), *Puerto Vallarta 2018. Temas del centenario* (pp. 203-222). El Colegio de Jalisco. Universidad de Guadalajara.



CAPÍTULO 8

De la episteme al sistema cultural de preservación digital de patrimonio en Iberoamérica

David Alonso Leija Román

Xóchitl Marissa Dávila Ordoñez

Universidad Autónoma de Tamaulipas

Introducción

En la era digital, preservar el patrimonio cultural es una necesidad apremiante para garantizar que las obras documentales, arquitectónicas y conceptuales perduren en el tiempo. La transición hacia entornos digitales ha desencadenado una transformación significativa en la creación, presentación y conservación de documentos. Los documentos digitales con materiales en multiformato y función, se han convertido en testigos virtuales del ingenio humano y de la evolución estilística. La preservación de este legado no solo implica la protección de archivos digitales contra la obsolescencia tecnológica, sino también la comprensión de la riqueza contextual que rodea a cada obra.

En este contexto, los desafíos de la preservación digital patrimonial se presentan como una amalgama de retos técnicos y conceptuales en constante adopción. La evolución de formatos de archivo, *hardware* y *software*, junto con la obsolescencia rápida de dispositivos, plantea interrogantes sobre la sostenibilidad a largo plazo de estos registros digitales. Además, la necesidad de contextualizar y catalogar cada documento para que pueda ser comprendido y apreciado por generaciones futuras agrega capas de complejidad a esta empresa.

No obstante, la preservación digital patrimonial también abre nuevas posibilidades. La accesibilidad global a través de plataformas digitales y la capacidad

de compartir conocimientos de manera instantánea son oportunidades para la difusión y el estudio de estos documentos de manera más amplia y democrática.

En última instancia, la preservación digital de patrimonio cultural en formato documental aspira a conservar piezas excepcionales, a construir puentes entre el pasado y el presente, inspirando la creatividad y el pensamiento innovador en las generaciones venideras. Este compromiso de conservación y accesibilidad digital garantiza que las manifestaciones visuales y conceptuales de estas disciplinas continúen siendo fuentes de inspiración y reflexión en el vasto paisaje de la creatividad humana.

La adopción de la cultura de preservación digital

La preservación digital es una *rara avis* en la pragmática a corto plazo. Su función está ligada al largo plazo para lograr que las posibles transformaciones y alteraciones en el mantenimiento de contenidos e información digital se mantengan accesibles, integra y con autenticidad de forma permanente para su longevidad.

La diversidad de información, contenidos y formatos digitales genera enfoques transdisciplinares en archivos, bibliotecas, universidades, museos, etcétera. Esta diversidad asentada en la transdisciplinariedad integra visiones académicas y profesionales que cubren este enfoque de forma plena y compleja. Cada organización mantiene alcances que pueden denominarse momentos de adopción y de preservación digital, que buscan visualizar la ruta para una cultura integral que defina sistemas de preservación digital formales de acuerdo con las necesidades de cada usuario, organización o nación.

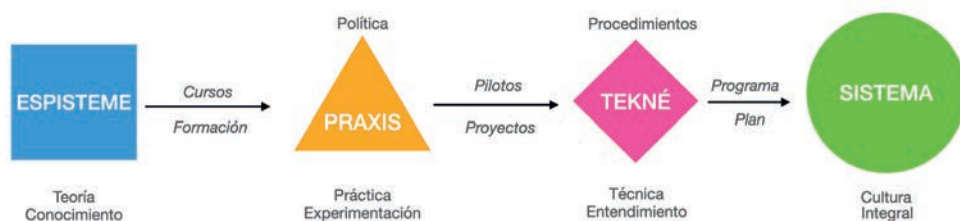


Figura 1. Momentos de adopción cultural de la preservación digital

Fuente: elaboración propia.

Cada escenario, en los momentos de adopción, deja entrever la ruta sobre el conocimiento. La adopción gradual de la preservación digital en instituciones implica considerar varios aspectos, desde la comprensión conceptual hasta la implementación práctica y tecnológica. A continuación, se describe un enfoque de los momentos como ámbitos de actuación.

La episteme en la preservación digital

El ámbito epistemológico de la preservación digital refiere a la comprensión conceptual y teórica de los fundamentos que sustentan la preservación a largo plazo de activos digitales. Esto implica sensibilizar a los líderes y profesionales sobre la importancia de conservar la información digital como parte integral del patrimonio cultural. Para entender este ámbito, se exploran y se establecen los principios fundamentales que definen la naturaleza, el valor y los desafíos asociados con la información digital:

- a. *Naturaleza de la información digital*: exploración de las características únicas de la información digital, incluyendo su intangibilidad, la dependencia de formatos de archivo específicos y la fragilidad inherente a la obsolescencia tecnológica.
- b. *Valor a largo plazo*: reconocimiento del valor a largo plazo de la información digital como parte del patrimonio cultural, científico, académico o administrativo. Esto implica comprender cómo la información digital contribuye al conocimiento acumulado y cómo su pérdida podría afectar negativamente a las generaciones futuras.
- c. *Desafíos y riesgos*: identificación y comprensión de los desafíos y riesgos asociados con la preservación digital, tales como la rápida obsolescencia de tecnologías, la degradación de los soportes de almacenamiento y la necesidad de adaptarse a los cambios constantes en el entorno digital.
- d. *Contexto institucional y social*: consideración de cómo la preservación digital se integra en el contexto más amplio de la institución o la sociedad. Esto incluye la comprensión de las políticas, normas éticas y legales que pueden influir en la preservación de activos digitales.
- e. *Enfoque holístico*: adopción de un enfoque holístico que reconozca la interconexión de los aspectos tecnológicos, culturales, y organizativos de la preservación digital. Esto implica no solo considerar los aspectos técnicos, sino también las dimensiones sociales, éticas y políticas involucradas en la gestión a largo plazo de la información digital.

La fundamentación teórica y conceptual de la preservación digital

La base epistemológica sobre la concepción del término preservación digital presenta dos momentos temporales de origen conceptual en el mundo de la archivística en Norteamérica, que inicia en 1960 con el uso del concepto *preservación de registros electrónicos o grupos de datos* utilizado por los Registros Legibles por Máquina (*Machine-Readable Records Branch*), una subdivisión de los Archivos Nacionales de

Estados Unidos. El concepto *preservación de archivo de datos* fue utilizado en la misma época por el Consorcio Interuniversitario de Investigaciones Políticas y Sociales (ICPSR) de la Universidad de Michigan. En 1990, la Biblioteca de la Universidad de Cornell y la empresa Xerox acuñan el termino *preservación digital de datos y recursos nacidos digitalmente* (Hirtle, 2009).

La visión documental de retos y prácticas de instituciones americanas y europeas, dan paso a la concreción de reportes y evaluaciones que generaron las bases de las futuras certificaciones, normas ISO y directrices. De acuerdo con Maemura, Moles y Becker (2017), la divulgación del informe *Trust Digital Repositories* de 2002, el desarrollo de la norma ISO 14721:2003 (OAIS), los *Diez Principios del Center for Research Libraries* de 2007, la actualización del *ISO 14721:2012* (OAIS) y la *ISO 16919:2014*, son los documentos clave que establecen los primeros parámetros, responsabilidades y estándares formales para la gestión de archivos digitales (Leija, 2023).

La continuidad documental y las prácticas extendidas en la materia, refiere a la consolidación de directrices, normas, políticas, estrategias y herramientas especializadas en la gestión de la preservación digital global.

Los estándares vinculados con la preservación digital a largo plazo responden a la normalización de actividades de gestión en el ámbito de documentos electrónicos. Bodero et al. (2022) recopilan diez estándares relacionados con 21 trabajos científicos, dichos estándares describen las buenas prácticas de preservación digital desde un punto de vista estratégico. Los estándares presentados se resumen en la siguiente tabla:

Tabla 1. Estándares de preservación digital

Estándares	Descripción
UNE-ISO 14721 “Sistemas de transferencia de datos e información espaciales. Sistema abierto de información de archivo (OAIS). Modelo de referencia”.	Brinda un marco para definir una estrategia de conservación universal estableciendo modelos propios enfocados en áreas particulares para cada organización y todo tipo de soportes digitales.
ISO 16363 “Sistemas de transferencia de información y datos espaciales. Auditoría y certificación de repositorios digitales de confianza”.	Ofrece un marco de calidad para el análisis de la consistencia de un repositorio (integridad de datos). Es una herramienta útil para auditar, evaluar, potenciar y certificar repositorios digitales.

Estándares	Descripción
ISO 15489 “Información y documentación. Gestión de documentos de archivos. Parte 1: Conceptos y principios”.	Proporciona una metodología de implementación de un sistema de gestión de documentos en una organización, aplica a documentos en cualquier formato o soporte.
UNE-ISO 14641-1: “Archivo electrónico. Parte 1: Especificaciones para el diseño y funcionamiento de un sistema de información para la preservación de información digital”.	Destinado a usuarios y organizaciones que implementan sistemas de información, servicios de tecnología y de archivo de documentos de terceros. Propone conjunto de especificaciones técnicas, políticas organizativas para la implementación, almacenamiento y el acceso a los documentos electrónicos.
UNE ISO 30300 “Información y documentación. Sistemas de gestión para los documentos. Vocabulario”.	Estándares que interactúan para llevar a cabo políticas de gestión documental que buscan una adecuada planificación con respecto a acciones, procesos y mejora continua.
UNE ISO 30301 “Información y documentación. Sistemas de gestión para los documentos. Requisitos”.	
UNE ISO 30302 “Información y documentación. Sistemas de gestión para los documentos. Guía de implantación”.	
UNE-ISO/TR 18492 “Conservación de documentos electrónicos a largo plazo”.	Brinda un amplio marco para el desarrollo homogéneo de políticas y estrategias de conservación. Busca preservar la información digital auténtica, su exactitud, fiabilidad e integridad a lo largo del tiempo. Ofrece soporte estable contra la obsolescencia tecnológica, entre otros detalles sobre seguridad de la información.
ISO/TR 18128 “Información y documentación. Apreciación del riesgo en procesos y sistemas de gestión documental”.	Ayuda a todo tipo de organización a evaluar los riesgos para los procesos y sistemas de registros a lo largo del tiempo. Permite la evaluación de los riesgos administrativos, de control, documentos, legales, normativos y tecnológicos.
ISO 16919 “Sistemas espaciales de transferencia de datos e información. Requisitos para los organismos que realizan auditorías y certificaciones de repositorios digitales confiables”.	Creado para seguir el proceso de mejora continua, destinado a quienes crean y administran la organización, realizan la auditoría y certificación de repositorios digitales. Propone requisitos generales, estructurales, de información, del proceso y del sistema de gestión.

Fuente: elaboración propia a partir de Boderó et al. (2022).

Desarrollo de conocimiento en Iberoamérica sobre preservación digital

De acuerdo con Márdero et al. (2024), la generación de conocimiento sobre gestión, estudio y práctica relacionada con la preservación digital en el ámbito iberoamericano está documentado en publicaciones a partir del 2005. Por ejemplo, en trabajos originales como: *Preservación digital y depósitos institucionales* (Keefer, 2005), *Webs siempre accesibles: las bibliotecas nacionales y los depósitos digitales nacionales* (Llueca, 2005) y *Cambios de responsabilidad y competencia del profesional de la información en el mundo digital* (De Solano, 2005), donde se construyen reflexiones sobre la preservación digital, la gestión de información digital y su atención a la preservación a largo plazo. Además, a partir del mismo año se identifican trabajos de traducción al español de documentos internacionales como: *La salvaguarda del patrimonio sonoro: Ética, principios y estrategia de preservación* (International Association of Sound and Audiovisual Archives 2005), *Directrices para proyectos de digitalización de colecciones y fondos de dominio público, en particular para aquellos custodiados en bibliotecas y archivos* (Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas, 2005), entre otros. Los cuales, sugieren una base sobre el tema para entender conceptos, directrices y alcances en otras latitudes geográficas.

A partir del 2010, se publican trabajos originales que plantean experiencias en torno a la concepción de la preservación digital con estudios de caso de referentes internacionales para implementar acciones, políticas y modelos específicos, que buscan formalizar estrategias basadas en modelos continentales y casos de estudio cercanos, para gestionar colecciones diversas en distintos países e instituciones.

El documento *Bibliografía sobre preservación digital: Un levantamiento en los países de habla hispana* (2024) enumera más de 300 trabajos, entre artículos, libros y publicaciones de divulgación de profesionales e investigadores iberoamericanos sobre una amplia gama de temáticas y perspectivas relacionadas con la preservación digital, desde la práctica en instituciones hasta la teoría y el marco conceptual de la conservación de información digital. Esta bibliografía está organizada en 20 áreas de cobertura y participación: la auditoría de preservación digital, las políticas de preservación digital, las herramientas de preservación digital, los repositorios digitales, etcétera. La experiencia y la observación iberoamericana en torno a la preservación digital concretan y consolidan trabajos que parten de traducciones, interpretaciones e investigaciones aplicadas en diferentes ámbitos de la gestión, así como en diversas tipologías de archivos documentales, sonoros, patrimoniales o audiovisuales.

La praxis en la preservación digital

El ámbito de la praxis de la preservación digital hace referencia a la aplicación práctica de estrategias, procesos y tecnologías destinadas a garantizar la integridad, autenticidad, accesibilidad y usabilidad a largo plazo de los recursos digitales. Es decir, consiste en tomar medidas concretas para proteger la información digital y asegurar su disponibilidad y comprensión para las generaciones futuras. Este escenario debe poner la teoría en práctica para probarse y medirse.

Para representar adecuadamente el ámbito de la praxis de la preservación digital, es crucial considerar los siguientes aspectos:

1. *Desarrollo de estrategias y políticas*: debería establecerse un marco de políticas y estrategias claras que definan los objetivos de la preservación digital, los roles y responsabilidades de los involucrados, y los criterios para la selección y gestión de los recursos digitales.
2. *Definición de metadatos*: la toma de decisiones para la creación y mantenimiento de metadatos descriptivos, estructurales y administrativos es fundamental para facilitar la identificación, recuperación y comprensión de los recursos digitales a lo largo del tiempo.
3. *Selección de formatos y estándares*: se deben seleccionar y utilizar formatos de archivo abiertos y estándares reconocidos internacionalmente para almacenar la información digital, con el fin de garantizar su interoperabilidad y preservación a largo plazo.
4. *Pruebas y diagnósticos de tecnologías de preservación*: se deben probar antes implementar herramientas y sistemas tecnológicos que permitan la gestión, almacenamiento, migración y autenticación de los recursos digitales de manera eficiente y segura.
5. *Utilización de procesos de monitoreo y mantenimiento*: es necesario establecer procesos de monitoreo continuo y mantenimiento preventivo para asegurar la integridad y accesibilidad de los recursos digitales a lo largo del tiempo, incluyendo la revisión periódica de las políticas y estrategias de preservación.
6. *Comunicación, colaboración y cooperación*: dada la complejidad y el alcance de la preservación digital, es importante fomentar la colaboración y la cooperación entre instituciones, organizaciones y comunidades para compartir recursos, conocimientos y mejores prácticas en este ámbito.

La práctica de la preservación digital en Iberoamérica

A nivel iberoamericano, son varias las iniciativas y prácticas que instituciones realizan alrededor de la preservación digital, donde la prueba de *softwares*, planificación y descripción de políticas, así como el desarrollo de programas piloto con enfoque a la preservación digital, ponen a prueba un tema crucial para salvaguardar el patrimonio cultural e histórico de Iberoamérica. Esta región dispone y produce una gran cantidad de información digital en diversos formatos, desde documentos históricos y archivos gubernamentales hasta obras de arte y producciones audiovisuales. El amplio espacio de diversidad ofrece un mosaico de ejemplos en diferentes áreas e iniciativas que aplican el conocimiento en torno a la preservación digital, mediante evaluaciones, capacitaciones y desarrollo de prototipos.

Un ejemplo del escenario de prácticas enfocadas a la preservación digital es la del Grupo de Preservación Digital México (GPDMX).¹ Esta asociación de investigación es impulsada por la Biblioteca Nacional (México) y el Instituto de Investigaciones Bibliográficas (IIB) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Está integrado por un equipo transdisciplinar en comisiones de estudio (tecnología, gestión, políticas, etcétera) que participan desde el 2017 con diversas actividades enfocadas a la práctica de la preservación digital en México. Durante el 2019, la comisión de tecnología GPDMX comparó *software* de sistemas de preservación digital de código abierto y propietario. Precisamente, a partir del desarrollo de una guía de criterios básicos para evaluar sistemas de preservación digital, se identifican nueve grupos de consideraciones que definen 74 reactivos o preguntas para valorar aspectos de: funcionalidad, fiabilidad, usabilidad, eficiencia, mantenimiento, portabilidad, compatibilidad, seguridad y distribución de objetos digitales preservados. Este trabajo fue publicado en el 2020, con el título: *Criterios básicos para valorar sistemas de preservación digital*, que representa un documento funcional de la práctica profesionalizada y enfocada a transferir conocimiento práctico sobre herramientas técnicas de preservación digital.

Otro ejemplo, es el Repositorio Central e Institucional de la Universidad Nacional de La Plata SEDICI o Servicio de Difusión de la Creación Intelectual.² Se trata de un servicio de acceso libre y gratuito diseñado con el propósito de almacenar, preservar y promover la visibilidad de las obras generadas por las diversas unidades académicas y patrimonial de la universidad. Entre sus objetivos principales está la gestión integral de objetos digitales producidos en la institución. Lo que no solo la limita a la gestión de un sistema de difusión, sino a procesos

¹ <https://preservaciondigital.iib.unam.mx>

² <https://sedici.unlp.edu.ar>

complejos que deben poner en práctica para mantener y preservar a largo plazo los valores intangibles de tipologías muy diversas de activos digitales. En el 2020, se gestionaban alrededor de 75 mil archivos digitales, y en el 2024 son casi 154 mil documentos. Por ello, de manera constante se ponen a prueba diversas estrategias y tecnologías de microservicios para mejorar aspectos de accesibilidad, migración y preservación digital a largo plazo. A la par del escenario de pruebas tecnológicas, en SEDICI se han desarrollado y difundido una amalgama interesante de políticas focalizadas al ámbito digital de sus contenidos, cubriendo la preservación digital, el acceso de contenidos, datos, depósitos, metadatos y servicios del repositorio.

En ese sentido, SEDICI es un ejemplo de repositorio en constante crecimiento e implementación de buenas prácticas de preservación digital, ya que el reto que presentan algunos sistemas como Dspace (plataforma de repositorio que utilizan) han requerido aprendizaje y práctica continua para mejorar la implementación del ISO 14721:2015 (sistemas de transferencia de datos e información espaciales y sistema abierto de información de archivo; OAIS). En concreto, el objetivo de crear paquetes de archivo con fines de preservación resulta ser todo un reto en la plataforma, porque la entidad de planeación de preservación digital de la norma contempla un amplio grupo de actividades. Algunas que se deben cubrir son el ámbito de preparación previa para que los paquetes de información se gestionen y produzcan, alcanzando la cobertura de la planeación y acciones de preservación digital de forma plena. Y, con el crecimiento continuo y variedad de formatos que gestiona un repositorio como SEDICI, represente una práctica de constante tratamiento y alcance de mejora continua.

La *teknè* en la preservación digital

Definida como la acción eficaz, una esfera de acción o el entendimiento de funcionamiento ante la definición del cómo se hace. *Teknè* es un término que proviene del griego antiguo y se refiere al arte, habilidad o destreza técnica necesaria para realizar una tarea específica. En el contexto de la preservación digital, la *teknè* implica la capacidad para implementar soluciones técnicas y utilizar herramientas adecuadas para garantizar la integridad, autenticidad y accesibilidad a largo plazo de los recursos digitales. La implementación de estándares y tecnologías es importante, ya que las instituciones necesitan adquirir la habilidad técnica para implementar estándares y tecnologías de preservación digital. Esto incluye la selección y aplicación de formatos de archivo sostenibles, la implementación de metadatos descriptivos y administrativos, así como la adopción de tecnologías de almacenamiento y gestión de la información digital. Además, es crucial capacitar al personal en las prácticas técnicas necesarias para garantizar la preservación efectiva.

Algunos aspectos importantes del ámbito de la *tekne* en la preservación digital incluyen:

1. *Gestión de datos y archivos digitales*: creación de técnicas y herramientas para gestionar grandes volúmenes de datos digitales, incluyendo la organización, descripción, almacenamiento y recuperación de archivos digitales de manera estructurada.
2. *Formatos y estándares*: aplicación de formatos de archivo por medio de la adecuación casuística de estándares de metadatos, para garantizar la interoperabilidad y la preservación a largo plazo de los recursos digitales.
3. *Tecnologías de almacenamiento y preservación*: uso de tecnologías de almacenamiento seguro y confiable, herramientas y sistemas de preservación digital que protegen la integridad y accesibilidad de los recursos digitales en el tiempo.
4. *Migración y emulación*: involucra la capacidad de técnicas propias para realizar migraciones de formatos de archivo obsoletos a estándares actuales, uso de técnicas de emulación para reproducir el entorno tecnológico necesario para acceder a recursos digitales preservados.
5. *Seguridad y autenticación*: se refiere a la implementación personalizada de medidas de seguridad para proteger los recursos digitales contra amenazas como: pérdida de datos, corrupción o acceso no autorizado. Esto, mediante la aplicación de técnicas de autenticación para garantizar la identidad y la integridad de los recursos preservados.

Aplicación de habilidades técnicas y especializadas de preservación digital en Iberoamérica

Uno de los ejemplos más representativos del cultivo de técnicas y entendimiento del ámbito de la preservación digital es el de la Red CARINIANA y la Red Brasileña de Servicios de Preservación Digital.³ Estas iniciativas del Instituto Brasileño de Información en Ciencia y Tecnología (IBICT) dan comienzo en el 2002. Los objetivos que persiguen se definen en los siguientes ámbitos: el primero, se refiere al establecimiento de una red privada de preservación digital distribuida e interinstitucional entre universidades de Brasil, con el énfasis de preservar colecciones digitales de publicaciones académicas y científicas de repositorios institucionales. La red privada está compuesta de una metodología y una solución tecnológica desarrollada internamente que se complementa con la adopción de un dispositivo tecnológico como sistema de preservación digital denominado *LOCKSS* que funciona

³ Red CARINIANA <https://cariniana.ibict.br>

como coordinador de cajas de almacenamiento o nodos, que replican contenidos de entre sí, facilitando la promesa de mantener múltiples copias de acervos e intercambio de metadatos para su control y mantenimiento. Los tipos de contenidos que preservan son documentos digitales, datos de investigación, publicaciones digitales, periódicos electrónicos y portales de libro abierto. El objetivo principal es establecer una red de servicios de colaboración para la preservación digital distribuida (Márdero, 2013).

La Red CARINIANA surgió de la necesidad de establecer un servicio de preservación digital para documentos electrónicos brasileños que aseguren un acceso continuo a estos materiales a lo largo del tiempo. El proyecto se fundamentó en la premisa de que cuantas más copias de un documento se encuentren almacenadas en distintos lugares, mayor será su seguridad. Por consiguiente, se implementó una estructura de almacenamiento descentralizada, aprovechando recursos informáticos distribuidos y la colaboración de diversas instituciones poseedoras de documentos electrónicos.

Derivada de las acciones de la Red CARINIANA, la Red Brasileña de Servicios de Preservación Digital ofrece un amplio espectro de servicios relacionados con la preservación digital a nivel de formación, acompañamiento y pertenencia con énfasis en Brasil.

Actualmente, en colaboraciones iberoamericanas para transferir conocimiento por medio de formaciones técnicas de alto nivel de especialización, que faciliten la integración de redes descentralizadas y utilice *software* libre. El desarrollo de metodologías propias para la integración de estrategias aplicadas a la preservación digital es una acción ligada a la propuesta de una guía para el resguardo, la preservación, el acceso y el uso a largo plazo de los objetos digitales. La planificación estratégica de preservación digital, de acuerdo con Boderó et al. (2021), analiza aspectos internos y externos del repositorio digital: estructura organizacional, infraestructura física, obsolescencia tecnológica, seguridad, políticas, desastres naturales, entre otras. Todo ello con la finalidad de alcanzar la misión y visión planteadas a través de la estrategia.

El sistema cultural de preservación digital

La creación y puesta en marcha de un sistema integral de preservación digital abarca aspectos técnicos y culturales. A nivel cultural, el sistema es un enfoque integral que promueve la conciencia, comprensión y práctica sostenible de la preservación digital en el contexto de la memoria colectiva y la ciudadanía. Este sistema busca fomentar una mentalidad y conjunto de prácticas que aseguren la conservación a largo plazo de los activos digitales relevantes para la identidad cultural y la historia de una comunidad.

A nivel técnico, este concreta la implementación de infraestructuras tecnológicas, la asignación de recursos adecuados, la integración de procesos coordinados, la continuidad y la eficacia de la preservación. El sistema debe contemplar la monitorización constante, la actualización tecnológica, la adaptación a cambios en los entornos digitales y las mejores prácticas de preservación.

La adopción exitosa de la preservación digital implica una progresión, desde la comprensión teórica hasta la aplicación práctica cultural sistemática, pasando por la adquisición de habilidades técnicas y la implementación de sistemas coherentes. Este enfoque, paso a paso, facilita una transición fluida hacia la gestión efectiva y sostenible de los activos digitales a lo largo del tiempo.

La aplicación del sistema cultural e integral de preservación digital de patrimonio en Iberoamérica

La Biblioteca Digital Memoria de Madrid es un servicio del Ayuntamiento de Madrid para digitalizar y difundir el patrimonio cultural que se conservan en las instituciones de la memoria. La iniciativa comenzó en el 2008, para reunir y recuperar toda la documentación que conservaban: el Ayuntamiento de Madrid, las instituciones, las bibliotecas, archivos y museos sobre el segundo centenario de la Guerra de la Independencia. A partir de ahí, se montó una micro biblioteca digital que no llegaba al millar de documentos en el 2009. Una de las actividades prioritarias en ese momento era la digitalización, de la que se han aprendido parámetros de mejora continua para la creación de objetos de calidad. En el 2019, se dispusieron alrededor de 200 mil objetos digitales publicados y una colección de 6 millones de imágenes digitalizadas (Leija, 2019).

En la cronología de la *Biblioteca Digital Memoria de Madrid*, un primer escenario es el dominio de actividades de gestión de acervos comunitarios y documentación digital, así como actividades técnicas de digitalización a gran escala, establecimiento de políticas de adquisición digital, procedimientos técnicos de digitalización multiformato y almacenamiento digital. Estos trabajos procuran una mejora constante de especialización y profesionalización de la preservación digital, que integre infraestructura de *software* y almacenamiento especializado, por ejemplo, LIBSAFE de LIBNOVA. De forma pormenorizada, se cubren aspectos técnicos de monitoreos de obsolescencia, migraciones y estado de archivos maestros y derivados utilizados en sus sistemas de difusión por medio de una cobertura profesionalizada de la cadena productiva de patrimonio cultural en formato digital.

Esas integraciones han permitido establecer laboratorios específicos de digitalización, preservación y difusión de acervos preservados, con la iniciativa y

gabinete de humanidades digitales *esconD*,⁴ donde se socializa y divulga el patrimonio digital de la *Memoria de Madrid* con la utilización de tecnologías de representación 3D, realidad aumentada, geolocalización, MIDI, etcétera. Esas que pretenden acercar de manera especial y accesible los acervos digitales de patrimonio histórico de la ciudad de Madrid, y promueven la memoria de la ciudad en comunidades específicas de interés, así como la cultura de la preservación digital.

Conclusiones

La preservación digital en Iberoamérica ha experimentado una evolución significativa en los últimos años, marcada por una diversidad de experiencias que reflejan los avances en distintos ámbitos. Por un lado, desde el análisis de la episteme, se evidencia cómo la comprensión teórica y conceptual de la preservación digital ha ido madurando, y también la conciencia sobre la importancia de proteger el patrimonio cultural en formato digital. Por otro lado, en la praxis, se continúan desarrollando pruebas y adopciones de herramientas y estrategias de conservación digital, lo que demuestra un compromiso activo por parte de diversas instituciones en la región para enfrentar los desafíos que implica la preservación a largo plazo de los recursos digitales.

La *tekne*, o el arte de comprensión técnica, alcanzado por algunas instituciones en Iberoamérica en el ámbito de la preservación digital, es un indicativo del progreso técnico, la implementación de tecnologías de vanguardia y del establecimiento de políticas y procedimientos eficaces para garantizar la integridad, autenticidad y accesibilidad de los recursos digitales bajo su custodia. Este avance en la *tekne* es relevante desde una perspectiva técnica y proporciona elementos clave para integrar un sistema cultural de preservación digital, donde la protección del patrimonio cultural se entrelace con la innovación tecnológica.

En este contexto, se vislumbran buenas perspectivas para el crecimiento de la preservación digital como un sistema integral en diversas instituciones de memoria y patrimonio cultural en formato digital en Iberoamérica. La colaboración entre estas instituciones, así como la adopción de estándares y mejores prácticas internacionales, pueden fortalecer las capacidades de preservación digital en la región, concientizar a los tomadores de decisiones y la sociedad, avanzar en tecnologías emergentes como la inteligencia artificial y el *blockchain*; en general, impulsar la preservación digital en Iberoamérica.

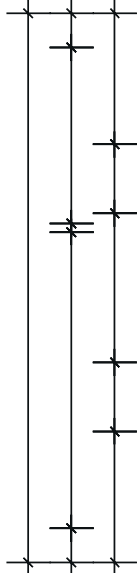
En conclusión, el camino de la preservación digital en Iberoamérica ha estado marcado por una evolución desde diferentes perspectivas: desde la episteme

⁴ Gabinete de humanidades digitales *esconD* en <https://www.escond.es>

hasta la praxis y la *tekne*. Si bien aún existen desafíos por enfrentar, el compromiso y los avances realizados hasta ahora ofrecen un panorama alentador para el futuro de la preservación digital en la región, donde la protección del patrimonio cultural en formato digital se convierte en una prioridad compartida y un impulso para la innovación y el desarrollo tecnológico.

Referencias

- Bodero, E., De Giusti, M. y Morales, C. (2021). La preservación digital a largo plazo y las bases de la planificación estratégica. *3C TIC. Cuadernos de Desarrollo Aplicados a las TIC*, 10(3), 17-39. <https://doi.org/10.17993/3ctic.2021.103.17-39>
- _____. (2022). Preservación digital a largo plazo: estándares, auditoría, madurez y planificación estratégica. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 45(2), 14. <https://doi.org/10.17533/udea.rib.v45n2e344178>
- Hirtle, P. (2009). The history and current state of digital preservation in the United States. En E. Westbrook, K. Jenkins y T. Turner. (Eds.), *Metadata and digital collections: a Festschrift in honor of Tom Turner* (pp. 121-140). Cornell University Library.
- Leija, D. (2019). *Podcast APREDIG* [Podcast de audio]. APREDIG. <http://www.apredig.org/podcast/ep4/>
- _____. (2023). La política de preservación digital: modelos y elementos clave para su redacción. *BiD: Textos Universitaris de Biblioteconomia i Documentació*, 2023(50). <https://doi.org/10.1344/BiD2023.50.12>
- Maemura, E., Moles, N. y Becker, C. (2017). Organizational assessment frameworks for digital preservation: A literature review and mapping. *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 68(7), 1619-1637. <https://doi.org/10.1002/asi.23807>
- Márdero, M. (2013). Preservación digital distribuida: un modelo para América Latina [conferencia]. *BIREDIAL 2013 Conferencia Internacional Acceso Abierto, Preservación Digital y Datos Científicos*, San José, Costa Rica.
- Márdero, M., Silvestre, F. y Da Silva, A. (2024). *Bibliografía sobre preservación digital: un levantamiento en los países de habla hispana*. Editorial IBICT. <https://doi.org/10.22477/9786589167839>



CAPÍTULO 9

Reflexión de manual técnico reglamentario arquigráfico como referente de visualidad en centros históricos contemporáneos

Rebeca Isadora Lozano Castro

César Bárcenas Curtis

Universidad Autónoma de Tamaulipas

Introducción

La visualidad arquigráfica implícita en la composición gráfica que identifica fachadas y permanece expuesta como parte del diseño público, ha presentado irregularidades en su implementación, uso de materiales, impacto contaminante, deterioro en los gráficos identificativos y riesgo para la calidad de vida social. En una reflexión crítica sobre este tema, se revisó la legibilidad de la imagen de la ciudad (Santaren, 2020), como proceso de observación de la identidad, estructura y significado para cuidado de la materialidad del diseño ante aspectos de hegemonía sociovisual,¹ permanencia histórica y compromiso socio medioambientalista del paisaje histórico y contemporáneo del siglo XX y XXI.

Esa visualidad, regularmente ubicada en espacios superiores y comprometida desde sus inicios por disposiciones arquitectónicas, comunicativas y competitivas, fue considerada en un manual técnico-visual que analiza la jerarquía espacial, las coincidencias morfológicas y las materialidades alternativas e incluyentes, entre otros aspectos organizativos. Bourdieu (2000) da cuenta del simbolismo clasificatorio en su universalidad y arbitrariedad como determinante en un conjunto relacionado

¹ Hegemonía sociovisual se define como la lucha de poder comercial-cultural que se observa en las representaciones de diseño identificativo, cuyas características intrínsecas -como color, tamaño y ubicación- han sido determinadas por la estética extranjera multinacional en la vía pública.

espacialmente, como conductor de un orden social, temporal, espacial, causal, estructural y utilitariamente representativo de un contexto y una cultura, a partir de sucesos y consecuencias, transformaciones, adaptaciones e hibridaciones.

La arquigrafía gráfica, identificativa y abstracta, constituye un recurso comunicacional del sector privado o público, que fue utilizado por arquitectos y constructores para identificación en fachadas arquitectónicas. Tal es el caso de Bartram (1976) y Gray (1986) con sus aportes del objeto lingüístico integrado en el exterior arquitectónico, y posteriormente el uso conceptual de tipografía arquitectónica o rotulística (Baines y Dixon, 2004) como elemento de permanencia en prácticas artesanales y tradicionales desde una perspectiva propiamente visual comunicacional. Banham (1976) argumenta sobre la naturaleza tridimensional en el reconocimiento gráfico arquitectónico, material y tipográfico, como parte de la realidad contextual planeado con ideación, diseño y construcción; simetría, firmeza y objetividad morfológica. Asimismo, se trastoca el sentido empírico de la naturaleza proyectual de la rotulación popular con principios de ordenamiento, proporciones, geométricos, simétricos, pero también tipotécnicos estructurales y compositivamente abstractos con tratamientos continuos, variabilidades estructurales formales y compositivamente dinámicas (Gray, 1960).

La realidad social y material en centros históricos-contemporáneos ha sido discutida y atendida parcialmente para su protección y conservación patrimonial. Sin embargo, existen hallazgos recuperados que sacan a la luz la poca o nula atención reglamentaria que condiciona la permanencia estructural de algunos objetos de diseño patrimonial hegemónico sociovisual (Lozano, 2021). “Las autoridades locales en ocasiones son responsables de los abusos que se cometen y las diferencias se podrían subsanar mediante un ejercicio de control eficiente y continuado” (Lozano, 2021, p. 43). Este estudio reflexivo discute algunas reglamentaciones recuperadas de 30 centros históricos registrados en territorio mexicano, que permiten entrever la disposición por atender la comunicación escrita y espacial que oriente e identifique espacios públicos para fines comercialmente turísticos e históricamente patrimoniales.

Antecedentes reglamentarios arquigráficos en centros históricos

Los reglamentos para centros históricos mantienen objetivos de protección, conservación y catalogación del patrimonio histórico por medio de catálogos estructurados, algunos en páginas gubernamentales que hablan de zonas protegidas con significado histórico y cultural, así como de regulación para protección de edificaciones de carácter patrimonial histórico, político, social y cultural ante la instalación de elementos de publicidad visual. En ese sentido, los 30 reglamentos de conservación e imagen urbana, documentos técnicos y planes de manejo revisados

en México consideran áreas históricas con aspectos de visibilidad normativa y control de mecanismos que descriptivamente sugieren su implementación (sin aproximaciones medibles), para protegerlas de contaminación visual provocada por anuncios, letreros, rótulos comerciales, gráficas identificativas o arquigráficas en sus instalaciones. Algunas de esas reglamentaciones pertenecen a los estados de: Puebla, Oaxaca, Querétaro, Jalisco, Guanajuato, Hidalgo, San Luis Potosí, Yucatán, Nayarit, entre otros.

La autorización para disposiciones o modificaciones de centros históricos es emitida por diferentes organismos, como Obras Públicas, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), comités técnicos, entre otros, para aspectos de conservación en los acabados de las fachadas relacionados con texturas, colores, materiales y utilización de elementos decorativos de acuerdo con la tipología histórica contextual. También establece restricciones para dibujos o figuras, el uso de pinturas y tonalidades brillantes, así como aspectos normativos formales. La normatividad existente para el patrimonio edificado con espacios comerciales y publicidad en escaparates expuestos continúa siendo una tarea pendiente en cuanto a su aplicación y práctica.

De acuerdo con Villagrán (1980), “pensar en un valor estético desvinculado de un aspecto social que llevó toda edificación comercial, hizo que el hábitat edificado fuera incompleto” (pp. 29-53). Es decir, un espacio carente de lógica y orden con desintegración en su estética aparente y diseño de información contenido afecta la visibilidad de los sujetos, algunos con discapacidad, además de la construcción edificada. Es así como las categorías de lo estético y lo comunicacional deben mantener una interrelación cuando se define la fachada de una edificación artística-histórica que se torna comercial-contemporánea. Donde los responsables de la estética urbana y revisión de la implementación gráfica identificativa comercial son: el encargado del diseño urbano por parte del Estado, el arquitecto responsable de la fachada del edificio y el diseñador gráfico.

A partir de aproximaciones mixtas recuperadas documentalmente sobre arquigrafía histórica y comercial *con normativa reglamentaria*, la visualidad incurre con cauce en el concepto de hegemonía sociovisual entendido como *competitividad gráfica comunicacional artístico-histórico vs comercial-contemporánea en gráficas identificativas dualmente expuestas* en fachadas de edificaciones (Lozano, 2018). La lectura sistémica de literatura teórica conceptual sacó a la luz el entramado hegemónico sociovisual del *performance* de la puesta gráfica-arquitectónica. La arquigrafía textualmente aparece con diferentes niveles macrográficos expuestos de hegemonía sociovisual operativa para el ordenamiento social, y percepción circulatoria cultural en el ritual gráfico arquitectónico de socialización.

La lectura arquigráfica reglamentaria para rasgos de transformación y permanencia acumulada en su materialidad dual excluyente describe aspectos políticos, económicos, temporales y espaciales en esos objetos de diseño gráfico. Su implementación arquigráfica, histórica y contemporánea, artística y comercial en edificaciones patrimoniales, ha transitado bajo ciertas normativas impuestas teóricamente, a veces ausentes prácticamente. Algunas de esas, transformadas y acumuladas reglamentariamente, se comparten a continuación con imágenes que dan cuenta de la nula atención reglamentaria en su implementación (Figuras 1- 9):

- a. Exclusivamente está permitida la implementación de objetos arquigráficos comerciales o publicitarios rectangulares en el espacio asignado, mientras que los semicirculares serán implementados de manera inclusiva morfológicamente en accesos con marcos en forma de arco. La colocación de esos objetos identificativos, comerciales publicitarios, se implementarán solamente en la parte baja de la edificación patrimonial, y dentro del espacio comercial asignado para eso. Es necesaria la autorización de un comité técnico.



Figura 1. Implementación de objetos arquigráficos en espacio no asignado

Fuente: autoría propia.

- b. La arquigrafía comercial o publicitaria debe implementarse con riguroso cuidado en la materialidad patrimonial edificada, sin causar daño o generar alguna agresión en elementos arquitectónicos u ornamentales.



Figura 2. Implementación de objetos arquigráficos que lastiman la estructura arquitectónica
Fuente: autoría propia.

- c. Solamente queda autorizada la implementación arquigráfica comercial en un área delimitada dimensionalmente por vano.



Figura 3. Implementación de objetos arquigráficos fuera del área delimitada en vano
Fuente: autoría propia.

- d. Los materiales permitidos para la exposición arquigráfica comercial o publicitaria son: madera, lámina metálica, forja, cristal templado y otros. Se requiere, previo a su colocación, la autorización del comité técnico.



Figura 4. Implementación de objetos arquigráficos con materiales no autorizados

Fuente: autoría propia.

- e. En ningún caso se permite el uso de luz neón o luces intermitentes como parte de la arquigrafía comercial o publicitaria. Su iluminación corresponde a la integración del objeto identificativo exclusivamente.



Figura 5. Implementación de objetos arquigráficos con uso de luz neón o luz intermitente no permitida

Fuente: autoría propia.

- f. La arquigrafía comercial-publicitaria expuesta en los materiales autorizados debe ser de tres colores mate como máximo correspondientes a la gama autorizada de color neutra dentro del apartado de usos correctos en un manual de identidad gráfica.



Figura 6. Implementación de objetos arquigráficos con más de tres colores en su diseño o fuera de la gama de color autorizada

Fuente: autoría propia.

- g. Cuando un espacio comercial, como parte de una edificación histórica, está conformado de varios vanos, la arquigrafía deben homologarse estructuralmente en forma y color dentro de la gama tonal sugerida.



Figura 7. Implementación de objetos arquigráficos sin homologación estructural (forma o color) en su implementación

Fuente: autoría propia.

- h. Solamente está permitido que la arquigrafía comercial publicitaria contenga: nombre, razón social, o marca registrada, y el principal giro comercial. Por ningún motivo se permite su colocación en la vía pública que ocasione obstrucción vial o contaminación visual.



Figura 8. Implementación de objetos arquigráficos con más información de la autorizada (nombre, razón social, marca y giro)

Fuente: autoría propia.

- i. En el patrimonio edificado del Centro Histórico de la ciudad no se autorizan anuncios de tipo unipolares, bipolares, carteleras dobles o sencillas, pantallas electrónicas, de bandera, en tapiales, azoteas, muros laterales de colindancia y mantas.

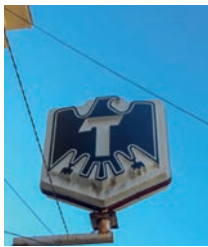


Figura 9. Implementación de objetos arquigráficos de tipo no autorizado, como: unipolar, bipolar, cartelera, lateral, etcétera

Fuente: autoría propia.

Algunos datos recuperados de informantes clave relacionados con antecedentes y el estado del arte de la conservación patrimonial, fueron: el informante del Departamento de Desarrollo Urbano de Tampico; el informante del Instituto de Antropología e Historia (INAH); el experto en conservación patrimonial; el historiador de la ciudad; el cronista de la ciudad; entre otros (Tabla 1).

Tabla 1. Algunos datos de informantes clave que dan cuenta del estado de conservación patrimonial

Informante clave con descripción sobre acciones reglamentarias realizadas	Requerimientos para actualización técnica visual reglamentaria
Arq. Carlos de la Rosa Durán Secretario de Desarrollo Urbano Acciones realizadas: Vigilancia y recorridos de inspección.	- Implementación considerada en la colocación de publicidad o identificación gráfica comercial adosada a los paramentos de las construcciones en la zona patrimonial de Tampico, con sistema de fijación reversible, uno por negocio, fabricados en letras individuales, letreros flotados, nunca se permitirán cajones luminosos. El lugar de ubicación adecuada será con base a las proporciones de la fachada principal del inmueble. - Responsabilidad en la revisión de cada proyecto de intervención. Multas y sanciones; recursos para el mantenimiento de las propiedades. - Colaboración con responsabilidad para el destino de construcciones, símbolos y espacios públicos es responsabilidad de autoridades y sociedad civil. - Responsables: Secretaría de Protección Civil, Secretaría de Obras Públicas, Sociedad Civil (Colegios de Profesionales y Organismos Camarales).
M. en Hist. Julieta García García Maestra en Historia. Subdirectora de Investigación en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y Centro Nacional de Memoria Histórica. Universidad Nacional Autónoma de México Acciones realizadas: Requerimiento del proyecto de intervención resultado de un diagnóstico que valore el tipo de práctica que será realizada, indispensable para una adecuación o una restauración. El informe debe ser elaborado por un especialista en procesos histórico-artístico que analice la evolución del conjunto arquitectónico y el proceso de adecuación en el espacio urbano.	-Consideración para participación de autoridades competentes (de los tres órdenes de gobierno), integración de grupos de trabajo donde se emitan opiniones con distintas perspectivas para el ámbito de acción de cada una. -Este tipo de análisis inter y transdisciplinar puede resultar óptimo en la propuesta de instrumentos reglamentarios y en su actualización. -Uno de los instrumentos necesarios, para aplicar la legislación respectiva en materia de conservación, es el Plan de Manejo. Donde, se involucre en su elaboración y aplicación a todos los actores que deben intervenir en acciones de preservación. -Para toda aplicación legal, es requisito la divulgación de las características del patrimonio histórico (conocer es siempre mejor que sancionar, porque quien conoce su patrimonio se interesa en su protección).

Informante clave con descripción sobre acciones reglamentarias realizadas	Requerimientos para actualización técnica visual reglamentaria
Dr. Carlos Eric Berumen Rodríguez Experto en restauración y conservación del Patrimonio Artístico e Histórico. Miembro del cuerpo académico “Arte, Teoría y Conservación del Patrimonio” en la Universidad Autónoma de Tamaulipas. - Acciones realizadas: Conservación del paisaje histórico de Tampico es de carácter simbólico, ocasionalmente más que auténtico.	- Intervención en la conservación estructural que la humedad extrema de la zona genera degradación de materiales superficiales, proliferación de hongos, oxidación de metales dentro de agentes biológicos. - Delimitación publicidad o identificaciones comerciales de diferentes materiales superpuestos generadores de alteraciones diversas y contaminación visual en la imagen patrimonial. - Conservación física como determinante para integración y aglutinación de especialistas que garanticen continuidad física del patrimonio edificado como detonador en el desarrollo económico y social. - Acción multidisciplinar para proyectos de conservación y restauración; decisiones referidas a la valoración del objeto patrimonial, a premisas teóricas, aspectos eminentemente técnicos y económicos. - Políticas de intervención consideradas de manera integral con garantía de fidelidad histórico-artística; cualidades espaciales, formales, funcionales y constructivas. - Legislación emergente por incremento invasivo de estos objetos comerciales identificatorios publicitarios. - Catalogación y registro para implementación de políticas adecuadas para conservación gráfica-arquitectónica patrimonial.
Lic. Raúl Sinencio Chávez Licenciado en Ciencias Jurídicas e historiador de la ciudad de Tampico. Creador de <i>Puras Historias</i>; <i>Bitácora de Cronos</i> https://purashistorias.wordpress.com/author/purashistorias/ - Acciones realizadas: Competencia del INAH e INBA con lo referente en materia de monumentos y zonas de monumentos artísticos. La Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, preceptúa de utilidad pública para protección, restauración y conservación de monumentos artísticos e históricos.	- Dado el vínculo con la conservación de los objetos patrimoniales gráficos-arquitectónicos merece considerarse una reforma al artículo 4, párrafo décimo segundo, de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, que establece el derecho a la cultura, en estos términos: Artículo 4.- [...] Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural.

Informante clave con descripción sobre acciones reglamentarias realizadas	Requerimientos para actualización técnica visual reglamentaria
Mtro. Josué Iván Picazo Baños Licenciado en Ciencias de la Comunicación, maestro en Producción Editorial. Relator y preservador de la memoria histórica local. Cronista de la ciudad de Tampico, Tamaulipas, considerado por el H. Ayuntamiento de Tampico. Egresado de la Universidad Autónoma de Tamaulipas y la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. -Acciones realizadas: Preservación del paisaje urbano donde no se incurra en la aplicación de técnicas destructivas y uso de materiales constructivos distintos a los originales. El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) ha colaborado para el rescate de objetos arquitectónicos patrimoniales de propiedad federal.	- Es importante la relación con grupos sociales para protección del patrimonio por medio de asesorías, revisión de proyectos de intervención y aceptación de grupos coadyuvantes con proyectos específicos en su intervención. Así como la consideración de participación de autoridades de los tres órdenes de gobierno y grupos de trabajo con distintas perspectivas en el ámbito de acción. - El reglamento de protección del patrimonio edificado no suele aplicarse rigurosamente. Ese, debe actualizarse y homologarse con las leyes estatales y federales, más el fortalecimiento local mediante la aplicación de sanciones, multas, o clausuras por parte de la Tesorería Municipal. Sin embargo, la aplicación de penalidades puede ser percibida como obstáculo para la actividad económica. Por eso, el fortalecimiento normativo debe acompañarse con la creación y administración de un fondo económico común para apoyo e incentivo en la adecuación, conservación, rehabilitación o restauración de la edificación patrimonial del propietario particular.

Fuente: elaboración propia (2023).

Conservación visual incluyente con regulación arquigráfica

La articulación contemporánea entre cultura, política y economía refleja de la construcción del nexo entre cultura y desarrollo, mediante la implementación de políticas culturales que cruzan lo social y lo cultural (Grimson, 2014). Estas políticas buscan satisfacer las necesidades y aspiraciones culturales, simbólicas y expresivas de la sociedad, en un entorno contemporáneo caracterizado por la heterogeneidad, el conflicto y el cambio (García, 2001; Santillán, 2007). El Estado tiene la competencia para legislar en materia de protección medioambiental y patrimonial. Además, cuenta con la facultad de establecer normativas adicionales para regular las comunicaciones visuales contaminantes, que afectan la imagen de la ciudad (Lynch, 2015) y la calidad de vida del sujeto social. El ordenamiento urbanístico patrimonial, como recurso territorial que mejora la calidad de vida del sujeto social, protege contra agresiones estéticas y fomenta la conservación del patrimonial cultural y paisajístico. “El ruido es una suciedad tanto acústica como *visual*, contamina la atención con basura de la información y la comunicación que destruye el paisaje silencioso y el lenguaje discreto de las cosas” (Byung Chul, 2021). Es posible la valoración objetiva para atención a la calidad del paisaje y protección patrimonial tomando en cuenta:

- Determinación de componentes físicos del espacio territorial, su uso y medioambiente (vegetación);
- Categorización estética con mirada en la implementación y variabilidad de los objetos (con indicadores gráficos comunicacionales como: tipografía, color, materiales);
- Estándares (numéricos: máximo dos) con relación espacial al conjunto edificado (con gráficas identificativas artísticas-históricas y comerciales-contemporáneas-tecnológicas).

En ese sentido, la noción de permanencia como otro factor que caracteriza a la arquigrafía, diseño gráfico y tipografía en la arquitectura, resulta ser una condición de memoria que se ha conservado utilitariamente para identificación persuasiva y simbólica (Baines y Dixon, 2004). La transición reglamentaria para conservación de la memoria histórica patrimonial-gráfica-visual incluyente es determinante en la lucha ideológica hegemónica sociovisual expuesta en la ubicuidad arquigráfica contemporánea, comercial, con intencionalidad de satisfacción social:

- Valor de uso relacionado con la utilidad del bien, oportunidades de negocios, empleo, incremento del conocimiento, entre otros: económico, funcional, educativo, social, científico.

- Valor formal, tiene que ver con la estimación de ciertos bienes por atracción en su forma o cualidades inherentes técnicas, artísticas, originales o conjuntas.
- Valor simbólico o comunicativo, por su vínculo representativo con algo inexistente o inmaterial del pasado histórico, legado, identidad o imagen.
- Valor material, relacionado entre el bien cultural y los sentidos como conjunto compositivo material, artificial, creativo, entre otros.
- Valor histórico, por su aportación de conocimiento histórico acumulado estilístico, contextual, sociocultural, etcétera.
- Valor emotivo en su transmisión emocional, dependiente de la contextualidad, ubicación, circunstancia, para su reconocimiento.

Algunos aspectos recurrentes en esa disputa hegemónica son: implementación inadecuada, materiales inapropiados, desintegración en el conjunto edificado, desintegración en el contexto paisajístico urbano, pluralidad en el color, desarticulación morfológica e invisibilidad gráfica de escaparate. Por otro lado, los aspectos generales de los edificios históricos son:

- a. Edificio dividido (por renta o venta) con homologación de su fachada en el color correspondiente a la tonalidad de la gama cromática sugerida;
- b. Espacios comerciales en planta baja con color unificado al conjunto gráfico-arquitectónico;
- c. Ausencia de mantas publicitarias en fachadas por agresión visual o material en infraestructura e interposición paisajística histórica; y,
- d. Regulación de la materialidad (acabados digitales o manuales) con rotulación publicitaria.

Otros aspectos particulares arquigráficos, son:

- a. Relevamiento fotográfico profesional (con drone) para resguardo de perspectiva paisajística de la arquitectura y gráficos identificativos patrimoniales en Tampico;
- b. Generación de archivo historiográfico digital para preservación del patrimonio arquitectónico gráfico identificativo y sus elementos de representación signica que resultan de la época histórica de construcción y comunicación convencional social;
- c. Restauración patrimonial hecha por medio de expertos para semejanza del material original (arquitectura y gráficos identificativos artísticos históricos) con valor estético con el apoyo de imágenes históricas originales;

- d. Homologación tonal apegada a la paleta de color autorizado en el manual con análisis de códigos cromáticos con significación histórica;
- e. Asesoramiento de especialistas en conservación de monumentos históricos, expertos en historiografía con conocimiento estético arquitectónico y gráfico, restauradores peritos del INAH, que conduzcan y supervisen la mano de obra experta para intervención de herramientas y materiales adecuados.

Precisiones para manual visual de regulación arquigráfica contemporánea

Los apartados conducentes que posibilitan la regulación reglamentaria considerada para programas de desarrollo urbano, planificación, seguridad, limitaciones en el uso, implementación, restauración y demolición en vías públicas, uso de edificios, construcciones, anuncios, los cuales deben incluir aspectos sobre la imagen gráfica, estética y material arquigráfica contemporánea. Algunos de estos son:

1. Aplicación normativa por parte de las autoridades municipales para la aplicación de normas.
2. Atribuciones de autoridad municipal para formular, proponer y conducir políticas públicas en materia de desarrollo urbano.
3. Atribuciones de la Dirección de Desarrollo Urbano en la elaboración de estudios para la creación, desarrollo, conservación, reforma y mejoramiento del centro histórico con atención al uso de materiales y necesidades comerciales.
4. Carácter público e interés social con normalización técnica en materia de desarrollo urbano, planificación, seguridad, estabilidad, higiene y limitaciones, para el uso de edificaciones históricas.
5. Ámbito en obras de construcción, instalación, reparación y demolición en la vía pública, uso de edificios, construcciones, anuncios, instalaciones y otros objetos sujetos a la ley y programas de desarrollo urbano.
6. Políticas y programas del ayuntamiento para observación y mejoramiento de la imagen urbana y uso de la vía pública en circuitos patrimoniales.
7. Definiciones para alineamientos (limitación de una propiedad en su colindancia con la vía pública existente o en proyecto); anuncios; instalaciones.
8. Alcances para la instalación de anuncios, ocupación temporal de la vía pública y tratamiento de fachadas históricas patrimoniales.

9. Corresponsabilidad de los sujetos que presten servicios de publicidad, propietarios de inmuebles donde existan o instalen anuncios, con efecto para tramitología y pago de sanciones originadas por su instalación.
10. Participación de los sujetos sociales para denuncia de hechos, actos u omisiones relacionados con publicidad que ponga en riesgo la salud o la integridad física de las personas.
11. Productos con ocupación temporal de la vía pública con fines publicitarios comerciales.
12. Idioma en castellano con sujeción a las reglas de la gramática en primer término y complementación con uso de la lengua extranjera en lugar secundario.
13. Requisitos de autorización para la ocupación temporal en la vía pública e instalación de publicidad.
14. Facultades para consentimiento, negación, revocación y cancelación de permisos en la instalación de publicidad y ocupación de la vía pública; vigilancia con inspección en el cumplimiento reglamentario y ordenamiento de los trabajos de conservación, mantenimiento y reparación; impedimento para la instalación de anuncios u ocupación temporal de la vía pública; retiro de publicidad; imposición, calificación y reconsideración de sanciones correspondientes.
15. Vigencia de autorización para instalación de cualquier publicidad o gráfica identificativa con temporalidad determinada.
16. Aprobaciones de los requisitos de gestión del permiso para publicidad con: nombre, domicilio físico o moral, propietaria del predio, croquis del anuncio y espacio donde será instalado, cambiado o reconstruido, materiales a utilizar, dibujo a escala del diseño del anuncio, dimensiones, forma de instalación, iluminación, orientación, etcétera. Además, planos y cálculos cuando el anuncio es sostenido por armaduras de metal o estructuras de concreto, o su área sea mayor a seis metros cuadrados, anuncios instalados con regularización y revalidación del permiso otorgado con anterioridad a la vigencia del Reglamento, autorización de anuncio auto soportante en cada frente o vialidad de la edificación, partes de sustentación, estructura de soporte y elementos de fijación o sujeción deben incluir materiales incombustibles, anticorrosivos con garantía de estabilidad y seguridad, registros fiscales del anunciante, así como la ocupación temporal de la vía pública.
17. Solicitantes para ocupación temporal en edificaciones históricas patrimoniales.

18. Publicidades o anuncios luminosos sin reflejos o concentraciones intensas de luz, con operación en periodos alternos de luz y oscuridad que guarden un ritmo tenue, que no cause daño o impacto distractor visual; sin semejanza formal (forma, color, tamaño) con mecanismos y señalamientos de tránsito.
19. Conservación de la imagen urbana en la que los sujetos sociales participan obligatoriamente para proteger las edificaciones patrimoniales, históricas y culturales.
20. Conservación de la edificación histórica patrimonial en su aspecto formal y características arquitectónicas; con ausencia para autorización a ningún cambio o adición de elementos en su fachada que no tengan la revisión expresa de la Dirección de Desarrollo Urbano y aprobación del INAH.
21. Materiales con acabados en muros, estructuras y elementos ornamentales.
22. Tonalidades de acuerdo con las combinaciones de colores autorizadas por el INAH y sugeridas en este manual técnico visual reglamentario.
23. Alteración visual que cause exclusión por modificaciones en cualquier fachada considerada de carácter patrimonial por sus características propias, antigüedad, o valor histórico.
24. Prohibición para demolición parcial o total de edificaciones existentes con propietarios particulares en el centro histórico. Se prohíben rematamientos que se contrapongan con la unidad volumétrica general, así como utilización de molduras y pretilas acordes al estilo arquitectónico del edificio y congruentes con el paisaje urbano circundante. No se permite el empleo de materiales ajenos a la materialidad arquitectónica histórica, tan solo aplanados rústicos o finos y retoque de color permitido en la paleta de color estipulada con autorización correspondiente.
25. Gama tonal en la paleta de color definidamente autorizada con colores aplicados por tradición y consideración al estudio de calas realizado por el INAH, con combinaciones permitidas en el catálogo de ordenamiento.
26. Colores permitidos por el INAH conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y de acuerdo con la Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia: no se permite subdividir el paramento de la edificación histórica o en su fachada principal con uso de un color diferente; o pintar con dos o más colores un solo elemento de la fachada; o pintar figuras en las fachadas; o aplicar pinturas vinílicas y esmaltes brillantes en la fachada y sus elementos.

El elemento principal en los objetos gráficos identificativos es el logotipo o parte tipográfica (con uso de los fileteados u *outlines* alrededor del nombre, alto contraste y mayor peso, uso del volumen y sombreado) que generalmente tienen el objetivo funcional estético, lingüístico y gráfico (manual, escrito o caligráfico). Además de otros elementos como color (dos tonos en acabado mate), forma (curvas, heterogéneas, gruesos y delgados), textura, material (madera, lámina metálica, forja, por ejemplo), jerarquía (importancia del nombre por sobre el giro, *slogan* o gancho publicitario), ordenamiento espacial (área de respeto por los cuatro lados en consideración al espacio en la superficie material de la construcción arquitectónica), tecnología aplicada, entre otros. Siendo que, el *uso no autorizado*, por ejemplo, es de unipolares, bipolares, carteleras dobles o sencillas, pantallas electrónicas, de bandera, en tapiales, en azoteas y muros laterales de colindancia. Las relaciones entre figura fondo se articularon con rasgos:

- *Temáticos* (históricos socioculturales, publicitarios y político-comerciales; por ejemplo, tendencias artísticas, religiosas y profanas)
- *Retóricos* (nombre, símbolo, color y tipografía; visual, fonética y lingüística) con aspectos artesanales-manuales (con formas renacentistas y postmodernistas; neoclásicas, románticas y premodernas; artesanales y caligráficas), gráficos-tecnológicos y soportes materiales de la época como representación estética en la vía pública del centro histórico.

Por un lado, la rotulación popular, con la improvisación, espontaneidad, trabajo artesanal trazado a mano con uso de pincel y pinturas industriales, por ejemplo, ha sido demostración de permanencia social y política con tradición desde el muralismo mexicano (cubista y expresionista) y la cultura local. Por otro lado, el estilo modernizado con características de cambios en soporte, aplicación de tecnología y estilización en la gráfica, descriptivamente dan cuenta de la contextualización con avance tecnológico y diseño de contenido fugaz con la moda material.

Algunas características predominantes en la *arquigrafía identificativa histórica artística*, son: tipografías repetitivamente utilizadas son Sans Serif, Grotescas o Palo Seco, es decir, sin remates, con jerarquización tecnológica y sociologismo (socioeconómico); el eclecticismo con la mezcla de varios estilos y relacionado con el estilo manual caligráfico en la tipografía; la rotulación popular con la rotulación digital con significación discontinua del símbolo histórico dependiente de la moda en los tipos de impresión digital; el estilo manual caligráfico como evocador del estilo patrio y dignidad cultural conjugada con el estilo modernizado y correspondencia en el manejo de la técnica, la fuente caligráfica y la imagen de fondo.

Mientras que, otras características predominantes en la *arquigrafía identificativa contemporánea comercial publicitaria*, son: estilo transcultural-híbrido-glocal que predominó en idioma inglés con tecnología incorporada; estilo neoclásico francés impresionista, híbrido, con estilo contemporáneo global-estadounidense, donde se vinculó el estilo moderno racionalista con texturas contemporáneas como volúmenes gráficos, tipografías manuales y de fantasía, así como el uso de materiales con impresión; estilo hegemónico globalizado, se presentó con la aplicación de lo tecnológico, uso del idioma inglés y la exageración dimensional en los soportes materiales; estilísticamente caracterizada por el uso de trazos curvos, manuales e irregulares, con símbolos estables, geométricos y rígidos; prevaleció el eclecticismo con la mezcla entre estilos para la creación de uno nuevo.

Ese, no fue norteamericano ni tampoco mexicano, sino un híbrido que nació como mexicano, pero se transculturizó (Hall, 2006) con base en formas (Devalle, 2021), tamaños y ritmos, simulando el americano, es decir, un estilo tradicional local transformado en global, transcultural (Hall, 2011), que se consideró global con intervención profesionalizada, tecnológica, homogenizada, y con narrativas sociales; competitividad comercial con base en el diseño globalizado (local-global). Es relevante identificar y mantener ciertos elementos culturales no solo por su importancia histórica, sino también por cómo las personas se han apropiado el lugar. Por ejemplo, existen regulaciones para los rótulos y publicidad en el Centro Histórico de Bogotá, Colombia; sin embargo, particularmente el *graffiti* cobró importancia y se naturalizó; incluso se convocan artistas para crear murales. Además, algunos establecimientos comerciales contrataron grafiteros o muralistas para que identificaran fachadas que representasen un estilo local, artístico y artesanal, como parte de la identidad de la cultura local (Albao, 2024).

Algunas recomendaciones proporcionales propuestas de área 52 espacial, se realizan a partir de la medida media de anchos (7 a 15 metros) y altos (4 a 6 metros) de fachadas artísticas-históricas con arquigrafía comercial contemporánea. Se sugiere trabajar proporciones espaciales de tercios para el ancho y cuartos para el alto, donde: el ancho del tamaño arquigráfico comercial contemporáneo no supere al 25 % de la proporción espacial del ancho total de la fachada; el alto del tamaño arquigráfico comercial contemporáneo no supere el 25 % del alto total de la fachada; y se recomienda un área de protección o espacio reservado alrededor (izquierdo, derecho, superior e inferior) en la arquigrafía contemporánea del 10 % correspondiente al área en su implementación (Tabla 2).

Tabla 2. Recomendaciones proporcionales de área espacial

Recomendaciones proporcionales de propuestas de área espacial				
Media de anchos	Proporciones espaciales	Ancho del tamaño gráfico identificativo	Alto del tamaño gráfico identificativo	Área de protección gráfica identificativa
7-15 m	1/3	No debe superar al 25 % de la proporción espacial total de la fachada.	No debe superar al 25 % del alto total de la fachada.	Se debe considerar un espacio reservado en todo alrededor (izquierdo, derecho, superior, inferior) del 10 % en el área de superficie para su implementación.
	Proporciones equivalentes			
	7 m 1.75 m			
	8 m 2 m			
	9 m 2.25 m			
	10 m 2.5 m			
	11 m 2.75 m			
	12 m 3 m			
	13 m 3.25 m			
	14 m 3.5 m			
	15 m 3.75 m			
Media de altos	Proporciones espaciales			
4-6 m	1/4			
	Proporciones equivalentes			
	4 m 1 m			
	5 m 1.25 m			
	6 m 1.5 m			

Fuente: elaboración propia (2023).

A continuación, se presentan las operaciones matemáticas utilizadas para la obtención de propuestas de área espacial, considerando las medidas expuestas en la Tabla 2 y con referencia al *Catálogo de Registro Estatal del Patrimonio Histórico y Artístico del Edificio Tampico-Madero-Altamira*. Se realizó la selección aleatoria de un edificio del grupo categórico al que pertenecen, con base en el número de espacios comerciales, estructura espacial y conservación arquitectónica, con el fin de permitir su aplicación gráfica (Figuras 10-12).



Figura 10. Ejemplo de la aplicación de las recomendaciones aplicado en el edificio patrimonial Emblema

Fuente: elaboración propia en la propuesta de *Reglamentación técnica para implementación gráfica identificativa inclusiva en fachadas históricas patrimoniales de Tampico.*

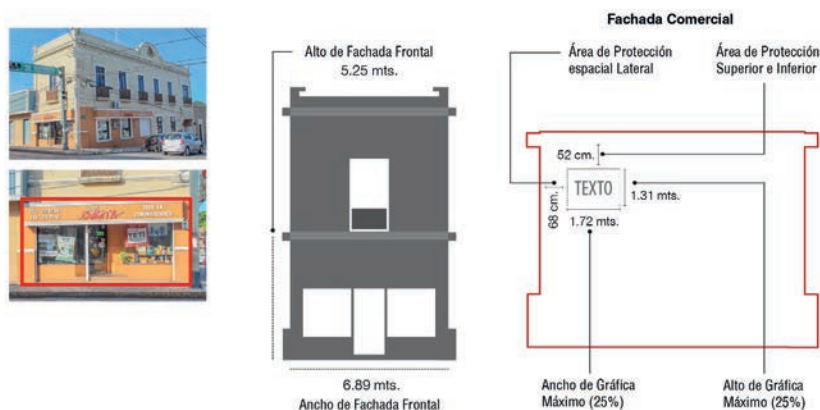


Figura 11. Ejemplo de la aplicación gráfica de propuesta del área aplicada a un edificio histórico-patrimonial con un espacio comercial

Fuente: elaboración propia en la propuesta de *Reglamentación técnica para implementación gráfica identificativa inclusiva en fachadas históricas patrimoniales de Tampico.*

Se comparte la propuesta de área espacial para edificios de acuerdo con el número de espacios comerciales. En este caso, con un espacio comercial (Tabla 3).

Tabla 3. Propuesta de área espacial para edificios con 1 espacio comercial

Propuesta de área espacial para gráfica identificativa - Edificios 1 - Espacio comercial (aproximaciones métricas)			
Ancho de gráfica	Alto de gráfica	Área protección lateral	Área protección superior e inferior
1.72 m	1.31 m	68 cm	52 cm

Fuente: elaboración propia (2023).

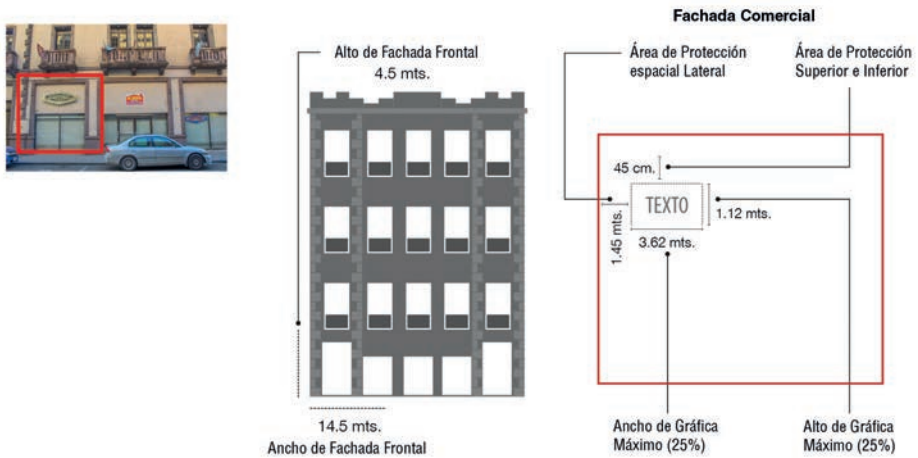


Figura 12. Ejemplo de la aplicación gráfica de propuesta del área aplicada a un edificio histórico-patrimonial con tres espacios comerciales

Fuente: elaboración propia en la propuesta de *Reglamentación técnica para implementación gráfica identificativa inclusiva en fachadas históricas patrimoniales de Tampico*.

También, se comparte la propuesta de área espacial para edificios con tres espacios comerciales (Tabla 4).

Tabla 4. Propuesta de área espacial para edificios con 3 espacios comerciales

Propuesta de área espacial para gráfica identificativa - Edificios 3 - Espacios comerciales (aproximaciones métricas)			
Ancho de gráfica	Alto de gráfica	Área protección lateral	Área protección superior e inferior
3.62 m	1.12 m	1.45 m	45 cm
*Aclaración: La medida proporcional es aproximada para los tres locales por lo que el cálculo se presenta para el total de esa área (14.5 m), mientras que si fuera proporcional para los tres espacios tan solo debe dividirse en tres partes.			

Fuente: elaboración propia (2023).

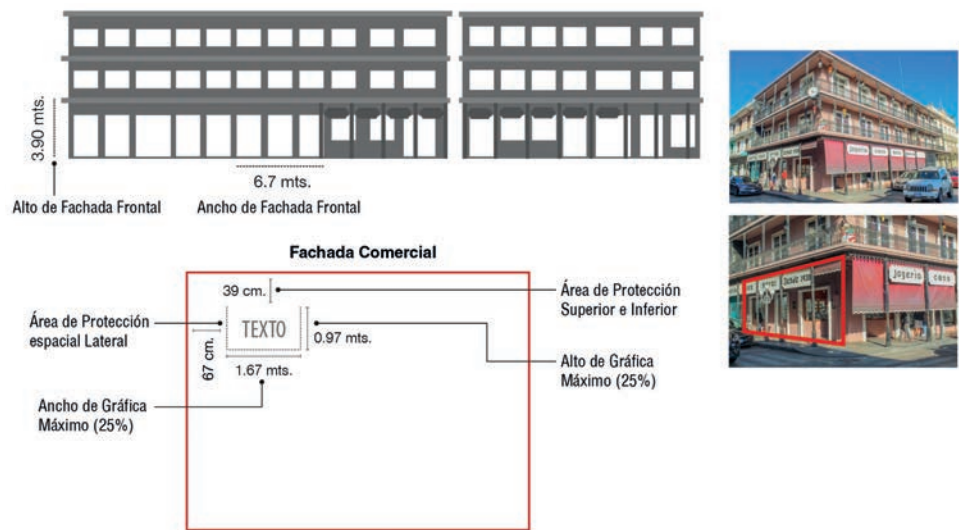


Figura 13. Ejemplo de la aplicación gráfica de propuesta del área aplicada a un edificio histórico-patrimonial con cuatro espacios comerciales

Fuente: elaboración propia en la propuesta de *Reglamentación técnica para implementación gráfica identificativa inclusiva en fachadas históricas patrimoniales de Tampico*.

Finalmente, se comparte la propuesta de área espacial para edificios de acuerdo con el número de cuatro espacios comerciales (Tabla 5).

Tabla 5. Propuesta de área espacial para edificios con 4 espacios comerciales

Propuesta de área espacial para gráfica identificativa - Edificios 4 Espacios comerciales (aproximaciones métricas)			
Ancho de gráfica	Alto de gráfica	Área protección lateral	Área protección superior e inferior
1.67 mts	0.97 cm	67 cm	39 cm

Fuente: elaboración propia (2023).

Conclusiones

El presente estudio condujo a una revisión sistémica sobre la aplicabilidad del manual para la implementación técnica visual de arquigrafía de uso comercial en centros históricos de México. La propuesta reglamentaria considerada fue el resultado de un estudio posdoctoral que analizó objetos gráficos identificativos en materialidades arquitectónicas dispuestas en circuitos históricamente protegidos, así como su normativa estética para la protección del paisaje, la memoria construida y la calidad de vida social. Los casos analizados ejemplifican de forma crítica lo visible y lo invisible, lo permitido y lo excluyente. Estos aspectos son descritos a través de similitudes y diferencias, así como mediante categorías y caracterizaciones del diseño gráfico histórico-artístico y del diseño contemporáneo-comercial. Las conclusiones dan cuenta de la relación que existe entre el diseño gráfico y la arquitectura, y la posibilidad de una mirada inclusiva para la atención de regulación arquigráfica con particularidades referenciales para otros estudios. Este trabajo crítico y reflexivo, con un enfoque filológico, analiza las tensiones, innovaciones y cambios graduales. Propone una revisión normativa visual para el cuidado y la conservación del patrimonio cultural edificado en centros históricos contemporáneos. Además, busca promover una comunicación efectiva del diseño, que facilite la identificación y el reconocimiento en el espacio público latinoamericano.

Referencias

- Albao, P. A. (2024). El discurso visual de los rótulos de la Zona Rosa de Bogotá. *ESS Gráfica*, 12(23), 41-53. <https://revistes.uab.cat/grafica/article/view/v12-n23-albao/260-pdf-es>
- Baines, P. y Dixon, C. (2004). *Señales. Rotulación en el entorno*. Ed. Blume.
- Banham, R. (1976). *Megastructure. Urban Futures of the Recent Past*. Thames & Hudson.
- Bartram, A. (1976). *Lettering on Architecture*. Ed. Watson-Gulip Publications.
- Bourdieu, P. (2000). Sobre el poder simbólico. En *Intelectuales, política y poder* (pp. 65-73). UBA/Eudeba.
- Byung Chul, H. (2021). *No- cosas. Quiebras del mundo de hoy*. Ed. Taurus.
- Cogollos, J. N. (2011). *El rótulo comercial. Protagonista de nuestra realidad*. Universidad Politécnica de Valencia. <https://polipapers.upv.es/index.php/eme/article/download/1479/1535>
- Devalle, V. (2021). *Pensar el diseño*. Ediciones Infinito.
- Gray, N. (1986). *A history of lettering: creative experiment and letter identity*. Ed. Paidon.
- _____. (1960). *Lettering on Buildings*. The Architectural Press.
- Grimson, A. (2014). *Culturas políticas y políticas culturales*. Fundación de Altos Estudios Sociales. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140617035730/culturas.pdf>
- Hall, S. (2006). Cultural, community, nation: Culture Studies. *Taylor & Francis Online*, 7(3), 349-363. <http://dx.doi.org/10.1080/09502389300490251>
- _____. (2011). *La cultura y el poder. Conversaciones sobre cultural studies*. Amorrortu Editores.
- Lozano, R. I. (2018). *Graficas identificativas en fachadas de microempresas en Tampico. Transformaciones culturales y comunicacionales por impacto comercial, 1994 a 2013* [Tesis de doctorado, Universidad de Palermo]. Repositorio UP. https://www.palermo.edu/dyc/doctorado_diseno/documentacion/Tesis_Lozano_Castro.pdf
- Lozano, R. I. (2021). *Memoria gráfica del diseño tampiqueño. Revalorización y resignificación cultural y comunicacional en fachadas históricas de Tampico*. Colofón Ediciones Académicas.
- Lozano, R. I., Valle, L. G. y Berumen, C. E. (2022). Aproximación del imaginario funcionalista a partir de la lectura discursiva de la arquigrafía con hegemonía sociovisual en fachadas históricas de 1914 a 1930. *Revista de Comunicación y Diseño. Zíncografía*, 12(6), 27-50. <https://doi.org/10.32870/zcr.v6il>
- Lynch, K. (2015). *La imagen de la ciudad*. Ed. Gustavo Gili.
- Santaren, J. (15 de diciembre de 2020). Apuntes sobre la ciudad. Antropología urbana y *smart cities*. La imagen de la ciudad, Kevin Lynch. *Wordpress*. <https://apuntesobreelaciudad.wordpress.com/2020/12/15/la-imagen-de-la-ciudad-kevin-lynch/>
- Villagrán, J. (1980). *Teoría de la arquitectura. Cuadernos de Arquitectura*. Suplemento de Cuadernos de Bellas Artes.

Algunas obras de la coordinadora:

- Memoria gráfica del diseño tampiqueño. Revalorización y resignificación cultural y comunicacional en fachadas históricas de Tampico

Consulta este título dentro del catálogo de Libros UAT del Consejo de Publicaciones en el siguiente enlace:



<https://libros.uat.edu.mx>

 <https://publicaciones.uat.edu.mx>

Equipo editorial

Coordinación: Venancio Vanoye Eligio

Gestión y administración: Jessica Abigail Rodríguez Tinajero, María Teresa Maldonado Sada

Revisión y corrección de estilo: José Luis Énder Velarde García, Jorge Alberto Vázquez Herrera

Diseño y maquetación: Erika González Navarro, Wendy Castillo Cruz, Lorena E. Cortez Rodríguez

Pensar en conservación patrimonial del diseño gráfico arquitectónico latinoamericano
de Rebeca Isadora Lozano Castro coordinadora,
publicado por la Universidad Autónoma de Tamaulipas y
Editorial Fontamara en junio de 2025. La revisión y diseño editorial
correspondieron al Consejo de Publicaciones UAT.

El patrimonio cultural, gráfico y arquitectónico se asocia con los términos de identidad, tradición, historia, lenguaje y materialidad construida. Estos dan sentido al uso de objetos, métodos y análisis para su comprensión.

La teorización y relaciones sociales han complejizado al patrimonio a tal punto de condicionarlo, organizarlo, simbolizarlo y unificarlo. Sin embargo, también lo han transformado, acumulado, renovado y reproducido con saberes que otorgan sentido al estilo de vida sociocultural, intereses utilitarios y procesos de construcción social.

La generación de conocimiento científico sobre este tema es una responsabilidad histórica para conducir acciones académicas, críticas y reflexivas que permitan la preservación de símbolos universales. Este proyecto transdisciplinar reúne reflexiones que entretejen diferentes voces y miradas desde y para el diseño, la comunicación y la arquitectura, como nodos de reconocimiento valorativo con uso sociocultural, histórico, sistémico patrimonial y sociopopular vinculado a cuestionar aspectos artísticos; materiales e inmateriales.

Esta iniciativa surge de pensamientos académicos por medio de contribuciones originales que abonan a la divulgación crítica, del diseño, la cultura y las políticas públicas. Los manuscritos incluidos dan cuenta de la revisión y dictaminación transdisciplinar con rigor académico, teórico y metodológico que conjuntan esta obra latinoamericana.

ISBN Fontamara: 978-607-736-989-9

ISBN UAT: 978-607-8888-82-5

ISBN 978-607-736-989-9

