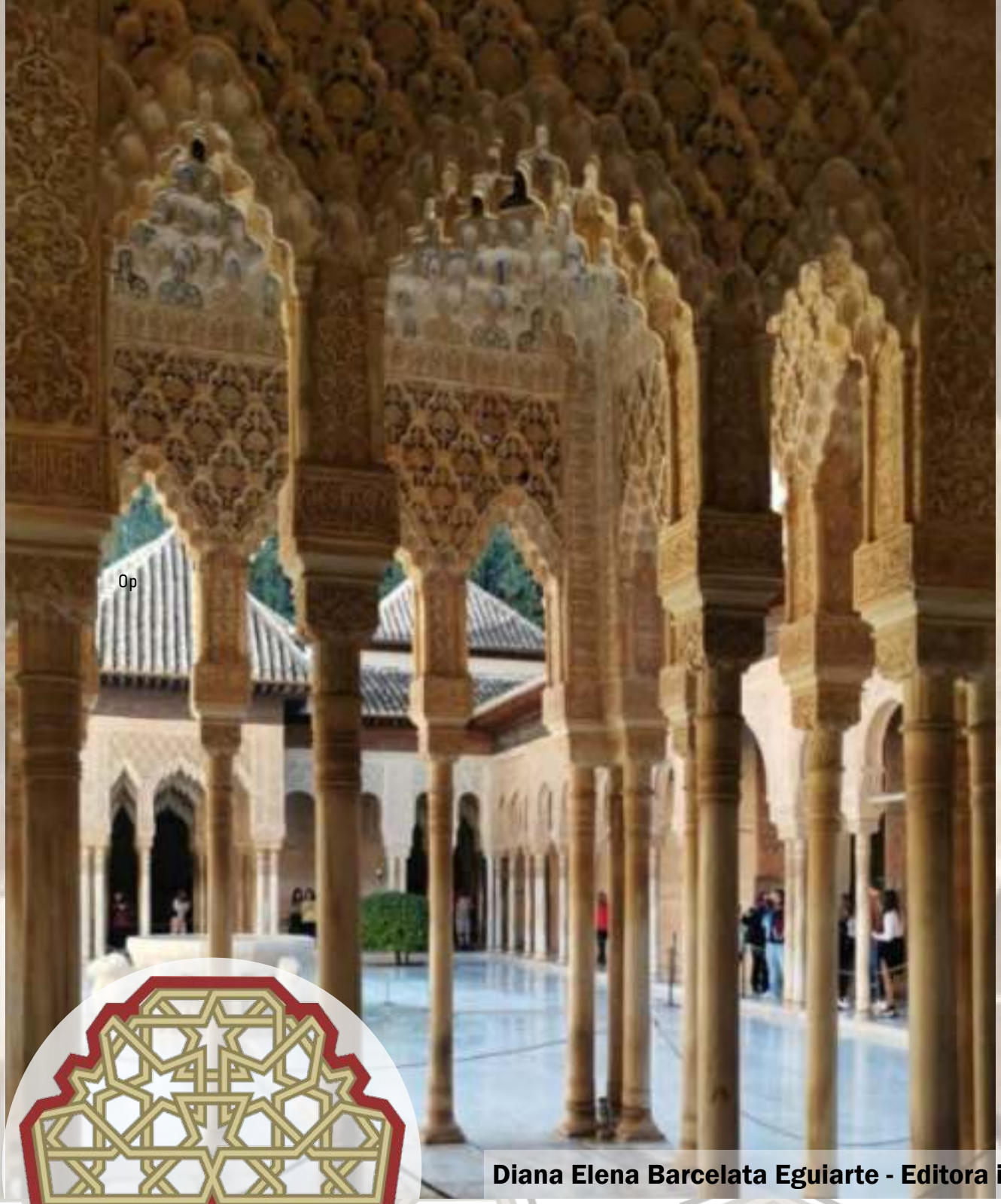

Op

Diana Elena Barcelata Eguiarte - Editora invitada

Revista de restauración arquitectónica

Theory • History • Technique

https://gremium.editorialrestauro.com.mx/

contacto@editorialrestauro.com.mx

GREMIUM24

A Publication of Editorial Restauro Compas y Canto®

Volume 11 | Issue 24 | November 2024 | ISSN: 2007-8773

Publicación de Editorial Restauro Compás y Canto®

Volumen 11 | Número 24 | Noviembre 2024 | ISSN: 2007-8773

GREMIUM

CONSEJO EDITORIAL: Dirección - Luis Carlos Cruz Ramírez, **Editor principal** - Héctor César Escudero Castro, **Coordinación** - Diana Guadalupe González Oriani, **Asesores** - Milton Montejano Castillo, **Miembros honorarios** - Alberto Pérez-Gómez, Francisco Javier López Morales. **CONSEJO TÉCNICO: Correción de Estilo** - Ulises Paniagua Olivares. **Diseño:** David Odín Vargas López - Gerardo Miguel Arzeta Fajardo **Maquetación** - David Odín Vargas López.

Gremium®, año 11, Número 24, noviembre 2024, revista de restauración arquitectónica, es una Publicación editada por Editorial Restauro Compás y Canto S.A. de C.V. Calle Tlacotalpan No. 79, piso 1, despacho 102, Colonia Roma Sur, Alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06760, Ciudad de México, México. Tel. 5559225197

www.editorialrestauro.com.mx contacto@editorialrestauro.com.mx

Editores responsables: Héctor César Escudero Castro, Luis Carlos Cruz Ramírez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04 - 2022 - 100416483500- 203, ISSN: 2007-8773, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este Número, Área Técnica, David Odín Vargas López, Calle Tlacotalpan No. 79, piso 1, despacho 102, Colonia Roma Sur, Alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06760, Ciudad de México, México. Tel. 5559225197, fecha de última modificación, 30/11/24.; Fotografías de Portada y Contraportada: Diana Elena Barcelata Eguiarte.

La presentación y disposición, en conjunto, son propiedad de la Editorial Restauro Compás y Canto S.A. de C.V. y de los autores que en ella participan que con su consentimiento, puede ser producida, o transmitida, por cualquier sistema o método electrónico o mecánico, incluyendo el fotocopiado, la grabación o cualquier sistema de recuperación y almacenamiento de información, siempre y cuando se otorgue el crédito al autor y a la editorial. La responsabilidad de los articulos publicados en la revista Gremium recae, de manera exclusiva, en sus autores y su contenido no refleja necesariamente el criterio editorial.

Gremium® es una revista electrónica de acceso libre que tiene como objetivo principal la difusión científica de la conservación y restauración arquitectónica. Publica tres números anuales con contribuciones originales e inéditas, abordando el tema desde lo histórico, teórico o técnico, con un enfoque multidiciplinario.

Autores de los artículos

Diana Elena Barcelata Eguiarte; Esther Anaid Aguilar Hernández; Luz Cecilia Rodríguez Sánchez; Emma Yanet Flores Zamorano; Heidy Gómez Barranco; Lorena Noyola-Piña; Octavio López-Martínez; Eugenia María Azevedo-Salomão; Laura Marcela Jaramillo-Acosta.

Revisión Técnica

Jaqueline Vassallo; María Novas Ferradás; Ignacio Rabia Tovar; Carlos García Benítez; José Antonio García Ayala; Jenny Gregoria González Muñoz; Andrea Marcovich Padlog; Catherine Rose Ettinger Mc Enulty; Jenny Astrid Vargas Sánchez; Gisela Rossana Paredes Verastegui; Guillermo Rolón; Francisco Hernández Spínola; Luis Fernando Guerrero Baca.

Comité científico

Dr. Alejandro Acosta Collazo
Universidad Autónoma de Aguascalientes/México
Dra. Eugenia María Azevedo Salomao
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/México
Mtra. Esmeralda Ávila Boyas
Universidad Nacional Autónoma de México/México
Dr. Manuel Buenrostro Alba
Universidad de Quintana Roo/México
Dra. María Teresa Castillo Burguete
Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional/México
Dr. Milton Montejano Castillo
Instituto Politécnico Nacional Unidad Tecamachalco/México
Ing. Patricio Ernesto Cevallos Salas
Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Ecuador
Dr. Martín Manuel Checa Artasu
Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa/México
Dr. Daniele Cufari
Centre for Economic and International Studies (CEIS), Facultad de Economía- Universidad de Roma "Tor Vergata"/ Italia
Dra. Jimena De Gortari Ludlow
Universidad Iberoamericana/México
Mtro. Edmundo Gutiérrez González
Instituto Politécnico Nacional/México
Dr. Fernando de Paula Cardoso
TerraBrasil y Proterra/Brasil
Dr. Pedro Tlatoani Molotla Xolalpa
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez/México
Dr. José Guadalupe Martínez Granados
Instituto Politécnico Nacional Unidad Tecamachalco/México
Msc. María Bernadette Esquivel Morales
Universidad de San Carlos Guatemala/Guatemala
Dr. Armando Flores Salazar
Universidad Autónoma de Nuevo León/México
Mtra. Gisela Rossana Paredes Verastegui
ICOMOS; ICOM Bolivia/Bolivia
Dr. Arturo Román Kalisch
Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Yucatán/México
Dra. Olimpia Niglio
Kyoto University, Esempi di Architecttura/Japón
Mtro. Rogelio González Medina
Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel Castillo Negrete"/México
Dr. Alejandro González Milea
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez/México
Dr. Mario Francisco Ceballos Espigares
Universidad San Carlos Guatemala/Guatemala
Dr. Ignacio Ravia Tovar
Universidad Latinoamericana/México
Dr. Salvador Esteban Urrieta García
Instituto Politécnico Nacional Unidad Tecamachalco/México
Dr. Miguel Ángel Vite Pérez
Centro de Investigaciones Económicas, Administrativas y sociales. Instituto Politécnico Nacional/México
Dra. Yuko Kita
Universidad Nacional Autónoma de México/México
Dr. Ricardo Gómez Maturano
Instituto Politécnico Nacional Unidad Tecamachalco/México
M. Res. MSc. Néstor Saúl López Irías
Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Ingeniería – UNI/Nicaragua
Dr. Aurelio Sánchez Suárez
Centro de Investigaciones Regionales de la Universidad Autónoma de Yucatán/México
Dr. Alejandro Jiménez Vaca
Instituto Politécnico Nacional Unidad Tecamachalco/México
Dr. Jorge Alberto Pacheco Martínez
Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco/México

Dr. Ikuo Kusuhara
Universidad del Medio Ambiente/México
Mtro Raúl Alejandro Mena Gallegos
Instituto Nacional de Antropología e Historia/México
Dr. Luis Fernando Guerrero Baca
Universidad Autónoma Metropolitana/México
Dra. Karina Monteros Cueva
Universidad Técnica Particular de Loja/Ecuador
Dr. Carlos Montero Pantoja
Universidad Autónoma de Puebla/México
Silvia Nélida Bossio De Stéfano
Concepto Urbano G&B/España
Mtra. Ana Lilia de la Torre Saucedo
Universidad Justo Sierra, Universidad de Cardiff- Gales, Instituto Politécnico Nacional/México
Dr. Bernardino Lindez Vilchez
Universidad de Granada/España
Dra. Yarleys Pulgarin Osorio
Universidad de La Salle, Bogotá/Colombia
Dra. Claudia Marcela Calderón Aguilera
Universidad Autónoma de Baja California/México
Mtra. Mayra Marcela Rendón Olvera
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/ México
Dr. Cuauhtémoc Robles Cairo
Universidad Autónoma de Baja California/México
Dra. Laura Rodríguez Cano
Escuela Nacional de Antropología e Historia/México
Dr. Guillermo Rolón
Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán/Argentina
Dr. José Antonio García Ayala
Instituto Politécnico Nacional Unidad Tecamachalco/México
Mtra. Estela Lucrecia Rubio Medina
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco/México
Dra. Ana Lucía González Ibañez
ENCRYM/ Universidad de Guadalajara/México
Dr. Juan Antonio Siller Camacho
Facultad de Arquitectura UNAM/ INAH., ICOMOS, México e ICOM, México UNESCO/México
Dra. Ariadna Leecet González Solís
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/México
Dr. Ricardo Antonio Tena Núñez
Instituto Politécnico Nacional Unidad Tecamachalco/México
Mtra. Jenny Astrid Vargas Sánchez
Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá/Colombia
Dra. Olivia Domínguez Prieto
Escuela Nacional de Antropología e Historia/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/México
Dra. Karim Lucsett Chew Gutiérrez
Universidad San Carlos Guatemala/Guatemala
Dra. Bertha Yuriko Silva Bustillos
Ibero, La Salle México/México
Dra. Patricia Fournier García
Escuela Nacional de Antropología e Historia/México
Dra. María de los Ángeles Layuno Rosas
Universidad de Alcalá

Gremium©| Volumen 11 | Número 24 | Noviembre2024 | ISSN 2007-8773 | Ciudad de México | CC BY-NC-ND
Este artículo es una publicación de acceso abierto | Disponible en https://gremium.editorialrestauro.com.mx/

Índice
Index

Editorial .....

Carta Editorial..... **7**
Editorial comment
Héctor César Escudero Castro

Carta Editora Invitada..... **9**
Guest Editorial comment
Diana Elena Barcelata Eguiarte

Articulos/Papper .....

De la censura a la tolerancia: La aceptación social del arte urbano en el centro histórico de Oaxaca de Juárez..... **11**
From censorship to tolerance: The social acceptance of street art in the historic town of Oaxaca de Juarez
Luz Cecilia Rodríguez Sánchez , Emma Yanet Flores Zamorano, Heidy Gómez Barranco

Patrimonio documental de la arquitectura en México: el problema de la representación de las mujeres..... 2 9
Architecture's Documentary Heritage: Women's Representation Issue
Esther Anaid Aguilar Hernández

Espacio y familia: Análisis de Una familia de tantas y Nosotros los nobles..... **47**
Space and Family: Analysis of A Family of So Many and We the Nobles
Lorena Noyola-Piña

Transformación de la vivienda rural tradicional en la vereda Candelaria Oriente, Ráquira-Boyacá **61**
Transformation of traditional rural housing in the Candelaria Oriente, Ráquira Boyacá
Laura Marcela Jaramillo-Acosta

Transformación histórica longitudinal de la vivienda del Istmo Sur de Tehuantepec por encuentros de culturas **79**
Longitudinal historical transformation of housing in the southern Isthmus of Tehuantepec through cultural encounters
Octavio López-Martínez, Eugenia María Azevedo-Salomão

Reseña.....

Reseña: Tetuán, herencia viva..... **97**
Review: Tetouan, a living heritage
Diana Elena Barcelata Eguiarte

Gremium.....

Información de la revista Gremium **101**
Comite Editorial Gremium

Gremium Journal Information **103**
Gremium Editorial committee

Gremium

Gremium©| Volumen 11 | Número 24 | Noviembre 2024
Revista de acceso abierto editada por Editorial Restauro | ISSN: 2007-8773 | Ciudad de México
https://gremium.editorialrestauro.com.mx/ | contacto@editorialrestauro.com.mx

Editorial

Editorial comment

https://www.doi.org/10.56039/rgn24a01

En el estudio del Patrimonio Urbano-Arquitectónico y en la práctica de la Restauración de este legado, se dan cita aspectos que parecieran no tener una relación directa, pero que, considerándolos detenidamente, vemos que aportan novedosos puntos de reflexión que muestran su importancia en esta parcela del quehacer humano.

En este tenor, los temas tratados en el presente número, transitan desde el análisis de las prácticas académicas que muestran una marcada marginación de género, sesgo que conlleva descalificación al respecto del patrimonio -en este caso- documental y de reconocimiento del trabajo femenino, menosprecio que pone en riesgo la salvaguarda de estos trabajos. Otro aspecto que se aborda es el relativo a la difícil cuestión del "cambio"; que se debate, en un artículo, en la consideración sobre la prevalencia de la expresión artística histórica sobre la expresión contemporánea, dentro del contexto urbano, y si es posible y de qué manera su coexistencia, tomando en cuenta lo expresado por el público en general de rechazo o de aceptación.

La morfología tipológica de la vivienda también se puede incluir dentro de la dinámica abordada, como un proceso a largo tiempo, como el caso de lo presentado del corredor del Istmo de Tehuantepec o en un modo "fast track", producto de la globalización, como lo es el caso de una vivienda en Ráquira Boyacá. Y para dar cuenta, testimonio y datos para la investigación, puede emplearse, como lo demuestra uno de los textos de este número, la producción filmográfica, que capta el contexto edilicio, su relación con los protagonistas y el tema tratado.

La inclusión de aspectos como los que integran el presente número, nos muestra líneas y temas para debatir, investigar, reflexionar y acaso proponer, sobre cuáles podrían ser los principios que guiarán desde el reconocimiento y hasta el futuro del legado edificado, teniendo en cuenta el marco referente del cambio.

Héctor César Escudero Castro
Editor en Jefe

Gremium©| Volumen 11 | Número 24 | Noviembre 2024
Revista de acceso abierto editada por Editorial Restauro | ISSN: 2007-8773 | Ciudad de México
https://gremium.editorialrestauro.com.mx/ | contacto@editorialrestauro.com.mx

CC BY NC ND

Gremium

Gremium©| Volumen 11 | Número 24 | Noviembre 2024
Revista de acceso abierto editada por Editorial Restauro | ISSN: 2007-8773 | Ciudad de México
https://gremium.editorialrestauro.com.mx/ | contacto@editorialrestauro.com.mx

Editora Invitada

Guest Editorial comment

https://www.doi.org/10.56039/rgn24a02

En el presente número 24 del volumen 11, se plantea como objetivo central abordar la conformación de los procesos de significación del patrimonio, asociadas a la dimensión simbólica para aproximarnos a las formas en que se determina, condiciona y complejiza el tratamiento del patrimonio desde distintos campos de conocimiento.

Para propiciar el diálogo se convocó la participación de expertas y expertos que posibilitaran nuevos horizontes desde las prácticas profesionales y académicas, con el fin último de proporcionar herramientas teórico-conceptuales y técnicas metodológicas, y que a partir de un enfoque multidisciplinar se deriven nuevas formas para la comprensión y aprehensión de los procesos sociohistóricos en los que se genera, reproduce, recibe y significa el patrimonio en su dimensión simbólica.

Es de esta manera que se conformaron ejes a partir de las diferentes formas en que se desarrolla y constituye el patrimonio. Dentro del universo del Patrimonio Cultural, el patrimonio documental presenta una problemática peculiar para todo estudio que se intente examinar, analizar e interpretar, y, en especial, en su definición: la naturaleza del patrimonio documental y cinematográfico. Como señalan Dorado y Hernández, los documentos son el registro de la vida del hombre en sociedad, que le permiten dar testimonio a partir de las acciones humanas (2015). Memoria e Identidad se conforman a partir de documentos, independientemente de la materialidad física en la que se manifiesten y plasmen.

El objetivo es reflexionar en torno a los rasgos compartidos en las propias conceptualizaciones del trinomio Patrimonio Documental, Memoria e Identidad, al tiempo que se comprende el patrimonio documental como una construcción sociocultural y temporal pues está asociada a la percepción del paso del tiempo y de la necesidad que tiene el hombre de preservarlo materialmente a través de documentos y a las formas en que se constituyen las diversas maneras de interpretarlos y su representación para la conformación de la memoria, de acuerdo al sistema axiológico de la hegemonía en el poder.

Un caso que aborda dicho eje de tratamiento y problematización del patrimonio es presentado en el trabajo de investigación, “Patrimonio documental de la arquitectura en México: el problema de la representación de las mujeres”. Otra investigación desarrollada en esta misma línea de análisis es el artículo “Espacio y familia: Análisis de Una familia de tantas y Nosotros los nobles” escrito en el que se reflexiona sobre las maneras en el que el cine, como parte del patrimonio cultural y receptáculo de la memoria, interviene en el proceso de conformación de identidad de una cultura. De esta manera propone cómo el análisis en este sentido resulta relevante para conocer a la sociedad que produce dicho documento, así como la conformación de una estructura social determinada.

Otra línea o eje que aquí se plantea es el de Valoración simbólica y conservación del patrimonio urbano arquitectónico, eje que expone las problemáticas que desde el espacio urbano generan las acciones y retos en la conservación e intervención. La valoración del espacio urbano arquitectónico implica la valoración y constitución del sentido de las estructuras políticas y sociales en el contexto de los espacios públicos que los acogen y posibilitan su lectura urbana; así, es a partir del reconocimiento del significado que los sujetos sociales que los habitan interactúan y gestionan, que es posible abrir una discusión que reconozca la manera en que se conforman las unidades de sentido. En este eje de reflexión se inserta el texto “De la censura a la tolerancia: La aceptación social del arte urbano en el centro histórico de Oaxaca de Juárez”, reflexión orientada a la necesidad de plantear y definir acciones que propicien la generación de medidas que son necesarias para la regulación de la producción de arte urbano y su impronta en el centro histórico de Oaxaca. Texto que invita a la reflexión al situar la discusión sobre el arte urbano como manifestación de patrimonio cultural por un lado y la necesidad de una regulación en el espacio público por otro.

Por último, se presentan dos textos cuya pertinencia e importancia se derivan de supuestos que se tienen en torno a la hibridación cultural o bien el desplazamiento de unas costumbres tradicionales, por otras provenientes de un sistema axiológico cultural ajeno. Esta línea o eje de reflexión denominado como Patrimonio biocultural: Naturaleza

Gremium©| Volumen 11 | Número 24 | Noviembre 2024
Revista de acceso abierto editada por Editorial Restauro | ISSN: 2007-8773 | Ciudad de México
https://gremium.editorialrestauro.com.mx/ | contacto@editorialrestauro.com.mx

y significación, aborda la valoración y apropiación de las prácticas y saberes de los pueblos originarios que se asientan en un entorno natural rico en diversidad biológica y las implicaciones cuando este equilibrio se fractura. El texto que reflexiona en este mismo sentido es el que tiene por título "Transformación histórica longitudinal de la vivienda del Istmo Sur de Tehuantepec por encuentros de culturas". En él se propone como objetivo el análisis de las formas y mecanismos en que los encuentros culturales en distintas etapas históricas inciden en la reconfiguración de los tipos de vivienda que habían existido en la región baja del Istmo Oaxaqueño, en nuestro país. Un ultimo texto inscrito en este eje de reflexión es el artículo "Transformación de la vivienda rural tradicional en la vereda Candelaria Oriente, Ráquira-Boyacá". En este se expone una problemática que deviene de procesos globalizantes y que impulsan transformaciones, tales como el desplazamiento de la construcción de la vivienda rural tradicional, para dar paso a modelos constructivos urbanizados, lo que ha ocasionado la erosión y desvinculación entre el lugar, las posibilidades productivas y los habitantes.

En la intención de propiciar en el lector la crítica, dar apertura a cuestionamientos antes que dar respuestas unívocas y en el ánimo de posibilitar la discusión , es que se ofrece la selección de los textos antes mencionados.

Referencias

Dorado Santana, Y., & Hernández Galán, I. (2015). Patrimonio documental, memoria e identidad: una mirada desde las Ciencias de la Información. *Ciencias de la Información*, 46(2), 29-34.

Dra. Diana Elena Barcelata Eguiarte
Editora Invitada

Gremium

Gremium©| Volumen 11 | Número 24 | Noviembre 2024 | pp. 11-28
Revista de acceso abierto editada por Editorial Restauro | ISSN: 2007-8773 | Ciudad de México
https://gremium.editorialrestauro.com.mx/ | contacto@editorialrestauro.com.mx

Sección: Teórico / Teoric
Tipo de contribución: Artículo crítico/ Critical Article
https://www.doi.org/10.56039/rgn24a03

De la censura a la tolerancia: La aceptación social del arte urbano en el centro histórico de Oaxaca de Juárez

From censorship to tolerance: The social acceptance of street art in the historic town of Oaxaca de Juarez

Luz Cecilia Rodríguez Sánchez[a], Emma Yanet Flores Zamorano[b], Heidy Gómez Barranco[c]

[a]Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca: e-mail, ORCID
[b]Universidad Autónoma del Estado de Morelos: e-mail, ORCID
[c]Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca: e-mail, ORCID

Recibido: 19 de julio de 2024| Aceptado: 21 de noviembre de 2024| Publicado: 30 de noviembre de 2024

Resumen

Desde principios del siglo XXI el arte urbano en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca, considerado Patrimonio de la Humanidad, ha pasado por diferentes etapas que han ido transformando no sólo la imagen del centro histórico, sino también la manera en cómo la sociedad percibe estas prácticas culturales, las cuales en los últimos cinco años se han multiplicado, provocando una evidente aceptación y tolerancia, tanto por parte de la sociedad como por parte de las autoridades. Asimismo, se pone en mesa de discusión el significado que puede tener el arte urbano como manifestación de expresión cultural, que, si bien transgrede la imagen de un área de valor patrimonial, no por ello deba censurarse sin previo análisis. El artículo aborda, en primer lugar, un contexto respecto al proceso de evolución que ha tenido el arte urbano en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca, posteriormente se muestran los resultados de un sondeo hecho a la sociedad oaxaqueña referente a ¿cuál es su postura respecto a la presencia de arte urbano en el centro histórico?, para finalmente concluir con una serie de reflexiones y cuestionamientos en torno a las implicaciones que tiene la presencia del arte urbano en un centro histórico, lo cual no es un fenómeno exclusivo del de Oaxaca, de ahí la importancia de entablar un debate que coadyuve a la generación de propuestas que permitan reflexionar una necesaria regulación.

Palabras clave: arte urbano, centro histórico, espacio público.

Abstract

Since the beginning of the 21st century, urban art in the historic center of the city of Oaxaca, considered a World Heritage Site, has gone through different stages that have transformed not only the image of the historic town, but also the way in which society perceives these cultural practices, which in the last five years have multiplied, causing an evident acceptance and tolerance, both on the part of society and on the part of the authorities. It also discusses the meaning that urban art can have as a manifestation of cultural expression, which, although it transgresses the image of an area of heritage value, should not be censured without prior analysis. The article first addresses a context regarding the process of evolution of urban art in the historic town of the city of Oaxaca, then shows the results of a survey made to the Oaxacan society regarding what is their position on the presence of urban art in the historic center, to finally conclude with a series of reflections and questions about the implications of the presence of urban art in a historic center, which is not a phenomenon exclusive to Oaxaca, hence the importance of engaging in a debate that will contribute to the generation of proposals that will allow us to reflect on the necessary regulation.

Keywords: street art, public space, historic town.

1. Introducción

Si bien hace unos años hablar de arte urbano o graffiti en los centros históricos generaba una reacción de rechazo, al ser considerado como un atentado contra el patrimonio, en años recientes esta práctica ha pasado por un proceso que ha transitado de manera paulatina de la censura a la tolerancia, la cual, si bien no es generalizada, sí posee una mayor presencia y nivel de tolerancia, no sólo por la sociedad, sino por las autoridades mismas, lo cual no significa que dicho fenómeno se encuentre libre de controversia y opiniones confrontadas.

© Luz Cecilia Rodríguez Sánchez | Emma Yanet Flores Zamorano | Heidy Gómez Barranco 2024
Este artículo es una publicación de acceso abierto. CC BY-NC-ND

Por consiguiente, el objetivo de este texto reside en exponer de manera breve la forma en cómo se ha gestado y transformado este fenómeno, pasando de una evidente censura en la primera década del siglo XXI a una aceptación y tolerancia en la actualidad. Para ello se plantea dividir el texto en tres partes: en una primera, establecer a modo de marco referencial qué es lo que se entiende como arte urbano; en segundo lugar, contextualizar el arte urbano en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca; y por último, presentar los resultados de un estudio preliminar referente a la percepción de la ciudanía en cuanto a la presencia de arte urbano en inmuebles del centro histórico de la ciudad de Oaxaca, para terminar por concluir con una serie de reflexiones respecto a la relevancia que tiene esta manifestación y acto de apropiación del espacio urbano como práctica social, que más allá de ser ignorada, merece ser estudiada y valorada como evidencia de una historia presente que es poseedora de un mensaje social y cultural digno de ser estudiado respetando su esencia efímera y fugaz.

2. Método

La metodología utilizada para este trabajo corresponde a un enfoque mixto bajo una visión interdisciplinaria, desde el ámbito del urbanismo y la conservación urbana, la sociología urbana y la etnografía. En una primera etapa se empleó un enfoque empírico-analítico-descriptivo de carácter principalmente cualitativo, cuyo origen reside en la identificación y observación de un fenómeno, que en este caso es la presencia del arte urbano en el centro histórico de Oaxaca, seguido de un proceso de investigación, análisis y argumentación que permitiera entender y explicar el fenómeno, así como indagar respecto a su evolución, para posteriormente proceder a una segunda etapa en la que se efectuó un estudio más de carácter etnográfico, en el cual se realizó un trabajo de campo a través de un sondeo - a modo de cuestionario-, que permitió conocer cuál es la percepción de la sociedad respecto a la presencia del arte urbano en las calles del centro de la ciudad.

Finalmente se elaboró un análisis de los resultados obtenidos en dicho sondeo, a fin de generar una serie de conclusiones, que permitieran sustentar una opinión respecto al grado de aceptación del arte urbano en el centro de la ciudad de Oaxaca.

3. Centro histórico y espacio público

Para comprender la relación que tiene el arte urbano en el centro histórico y, en específico, en el espacio público es necesario definir de manera preliminar ciertos conceptos que nos ayudarán a comprender dicho fenómeno, de ahí la necesidad de establecer desde un inicio qué se entiende en primer lugar por centro histórico, y en segundo a qué tipo de espacio público se está haciendo referencia.

Un punto de partida respecto al concepto de centro histórico es la definición establecida en el *Coloquio sobre preservación de los centros históricos ante el crecimiento de las ciudades contemporáneas* celebrado en Quito en 1977, en donde por primera vez se define a los centros históricos como *"todos aquellos asentamientos humanos vivos, fuertemente condicionados por una estructura física proveniente del pasado, reconocibles como representativos de la evolución de un pueblo. (...) Los centros históricos, por sí mismos y por el acervo monumental que contiene, representan no solamente un incuestionable valor cultural sino también económico y social"* (Hardoy & Gutman, 1992); no obstante, para entender mejor las particularidades de estos lugares, es importante hacer alusión a sus características específicas, que a decir de Patrice Melé, se debe tomar en consideración el estrecho vínculo entre la identidad de la ciudad y el hecho urbano desde una perspectiva espacial, que por un lado comprenda sus cualidades de centralidad, no sólo desde el ámbito geográfico espacial, sino también como contenedor de funciones específicas de centralidad urbana, ya sean de carácter administrativo, económico, político, social o simbólico. Y por el otro, todos aquellos elementos relativos a la historicidad que resulta de ser contenedores de espacios y prácticas heredadas (Melé, 2006). Por consiguiente, al hablar de centro histórico, no se debe tener una postura reduccionista centrada en aquellos aspectos relativos a un mero conjunto de monumentos, sino que se debe comprender como un conjunto que, si bien tiene particularidades específicas respecto a su materialidad, también posee una dinámica urbana en cuanto a actividades, usos y significados de los espacios que lo conforman, de ahí que la presencia del arte urbano en estos lugares posea ciertas características.

Ahora bien, en lo que respecta al espacio público, es necesario aclarar que su significado siempre va

a estar en función del contexto desde el cual sea abordado; por consiguiente, para los fines de este texto, el espacio público al que se alude es aquel de carácter urbano, determinado por sus características morfológicas, simbólicas y funcionales (Rodríguez, 2010). Siguiendo esta línea, el *Diccionario de Historia Urbana y Urbanismo*, de María Jesús Fuente, lo define como *"el espacio no edificado de las ciudades. Tradicionalmente han sido espacios libres las calles, las plazas, plazuelas, jardines, alamedas, parques"* (Fuente, 1999, p. 47). Por último, resulta importante enfatizar que además de las funciones que tiene el espacio público dentro de la estructura urbana, igual de importantes son aquellas relativas al significado cultural y social, de ahí la conveniencia de retomar las palabras de Estela Eguiarte, quien establece que *"el espacio público es el signo más evidente de una sociedad. Es el texto social en el cual se reproducen y se pueden descifrar las relaciones de la vida social. Es el lugar donde confluyen costumbres, tradiciones, códigos de conducta, actividades disímiles que marcan la cotidianidad del hombre urbano"* (Eguiarte, 1991, p. 129).

Por lo tanto, al igual que en el caso del centro histórico, la noción de espacio público debe partir de una postura integral, que comprende tanto sus características formales, como su función dentro de la vida urbana.

4. La indefinición del arte urbano o arte callejero

Si bien no existe una definición consensuada respecto a qué puede o debe ser considerado arte urbano, es importante señalar ciertos referentes que coadyuven a construir un andamiaje de soporte desde el cual se puedan emitir opiniones y abordar dicho fenómeno a partir de ciertos principios. Dados los orígenes y características del llamado arte urbano o callejero, difícilmente puede ser encasillado o conceptualizado bajo una definición unívoca, puesto que ello se contrapone a su variabilidad y heterogeneidad inherentes a su esencia.

De igual manera, para entender un poco la relevancia que tiene el arte urbano en la sociedad, es importante recordar que la comunicación gráfica informal, ha estado presente como un común denominador en la historia de diversas civilizaciones, la cual se ha caracterizado por expresarse de forma espontánea, anónima, fugaz e informal, por lo cual no debe ser atendida como un suceso reciente, sino como un hecho que ha permeado diferentes momentos y, por ende, ha evolucionado no sólo en cantidad sino en calidad gráfica o artística (Gama-Castro & León-Reyes, 2016). Cabe señalar que para los fines de este trabajo, se hace referencia al arte urbano bajo su manifestación de gráfica urbana, puesto que si bien actualmente se identifica el arte urbano con las intervenciones gráficas en muros, este no es su único modo de expresión o manifestación, que como menciona Abarca, el término de arte urbano se ha usado como *"cajón de sastre que reúne corrientes de actuación muy diferentes en origen, forma e intención"* (Abarca, 2009); pero dentro de la diversidad de expresiones, ya sean de tipo gráfico, o propias del arte contemporáneo como instalaciones o performance, su común denominador es que *"todas estas diferentes corrientes (...) ocurren en el espacio público y por iniciativa exclusiva del artista, sin el control de ninguna institución"*, lo cual evoca a una definición un tanto ortodoxa, que para algunos ha comenzado a mutar, a decir de Bengsten (2017), pues si bien estas fueran sus características originales, en la actualidad el arte urbano no siempre está permeado por la ilegalidad, puesto que existen múltiples casos en donde hay un patrocinador, o un propietario que acude de manera directa al artista a solicitar su obra. Por otro lado, la manera en cómo se asuma el arte urbano o arte callejero también va a depender de la perspectiva desde la cual se aborde dicho término, ya sea como artista, como autoridad, como crítico o como espectador, cada quien tendrá una forma diferente de definirlo, de ahí que resulte un tanto absurdo insistir en una conceptualización unívoca y universal. Aunque para los fines de este trabajo, en coincidencia con Bergsten (2017) se considera arte urbano aquella intervención de carácter gráfico, que tiene lugar en el espacio público, en específico en los muros exteriores de diversos inmuebles, por ende, es de libre acceso y de carácter efímero.

Ahora bien, en lo que respecta al origen del arte urbano es necesario hacer referencia a su predecesor que es el graffiti, cuyo origen etimológico surge el vocablo italiano *graffitti* con raíz en el vocablo griego *γράφειν* que se refiere a escribir, garabatear, dibujar (San Juan, 2018). Mientras que la Real Academia de la Lengua define al graffiti -en español, como lo menciona San Juan (2018)- no es aceptado el uso de

la doble ff) como *"firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente"*; por su parte, Amstrong menciona que el *"graffiti is principally an anti-art movement, making an art form of vadalism"*, de ahí que una de sus principales características sea la ilegalidad (2019).

Por consiguiente en términos generales, el graffiti puede ser descrito como el acto de graficar sin autorización previa en propiedad pública o privada, lo cual en sus orígenes era parte de su esencia, puesto que el grafitero debía demostrar su astucia para infringir la ley en lugares arriesgados con la finalidad de comunicar un mensaje, el cual podía ser una mera broma pueril, una protesta política o, simplemente, una firma o un tag (etiqueta) de una banda o pandilla, bajo el principio de que *"Si tienes que decir algo y llamar la atención, no tienes que esperar a un editor […], puedes hacerlo; escribe en una pared y la gente no tendrá más remedio que leerlo"* (Armstrong, 2019, p. 12).

Ahora bien, el origen del graffiti en la época contemporánea, a decir de San Juan, se da *"durante los años sesenta y setenta -cuando- se produce en Nueva York el florecimiento de una nueva subcultura a espaldas de la hegemónica, el hip-hop, capaz de canalizar las inquietudes de una población pobre, migrante y joven. Lo que se ha llamado 'los 4 elementos del hip-hop'—grafiti, breakdance, rap, DJing— sentaron las bases del movimiento que hundirá sus raíces en las inner cities"* (San Juan, 2018, p. 186). El graffiti como una expresión contracultural se manifestó a través de intervenciones gráficas en donde se escribía el nombre del grafitero a modo de firma en diversos barrios, estaciones de metro, lugares de carácter público en dónde los grafiteros *"comienzan a organizarse en grupos (crews), comienzan, en definitiva, a forjar una comunidad cuyo fin es destacar sobre el resto y desafiar los cánones impuestos por una autoridad de la que no se sienten partícipes"* (San Juan, 2018, p. 186).

Bajo este tenor, al arte urbano, como un derivado del graffiti, comienza a circular a finales del siglo XX, al surgir como una vertiente del graffiti, con la intención de alcanzar una mayor aceptación social. San Juan (2018) establece que un momento clave se da en 1983, cuando se presenta la exposición "Post-Grafiti" en la Sidney Janis Gallery, lo cual cambió el rumbo del hasta entonces conocido graffiti, caracterizado por la ilegalidad y la informalidad, pues se da un proceso de institucionalización, en donde entran en juego otros actores e instituciones, al mismo tiempo que el acto efímero de intervenir un muro de manera ilegal y fugaz se transforma en un "proceso artístico" consensuado entre artista, propietario y autoridades, dando pie a una serie de intervenciones que en un principio fueron parte de campañas publicitarias de diversas marcas que vieron que la intervención de muros con mensajes era una manera efectiva de llegar al público (consumidor). Cabe señalar que este cambio de actitud tiene como fin, erradicar las pintas informales que invadían las calles, por lo que se buscaron alternativas para hacer de este acto, un fenómeno controlado y aceptado por la sociedad, lo cual al eliminar la esencia de ilegalidad también surge la necesidad de renombrar el acto bajo otros apelativos como es el arte urbano (San Juan, 2018, p. 186).

De igual manera, Tristan Manco, en su libro *Stencil Graffiti* (2002), hace referencia al proceso de evolución del graffiti, el cual fue diversificándose hasta dar pie al llamado arte urbano, de ahí que él considera al graffiti como una fase inicial y un catalizador del arte urbano. Mientras que, Lewisohn (2008) considera que si bien el arte urbano es un sub género del graffiti: *"Street art is a sub-genre of graffiti writing and owes much to its predecesor (…) they are distinct and separate in their own right"* (Lewisohn, 2008, p. 15), se deben tener en consideración sus diferencias: el arte urbano, como se ha mencionado anteriormente, tiene un especial vínculo con el contexto y uno de sus fines es interactuar con la audiencia, los transeúntes, mientras que el graffiti no tiene como fin conectar con las masas, sino que sus mensajes son dirigidos a grupos específicos, de ahí que manejen un lenguaje y un código particular.

En este sentido, el arte urbano es entendido desde un proceso de evolución del mismo graffiti, no sólo en el aspecto material en cuanto a las técnicas empleadas, sino también conceptual, pues esta evolución se produce con la intención de domesticar el repudiado graffiti y transformarlo en un acto de intervención del espacio urbano más digerible que no necesariamente fuese equiparable a un acto vandálico o criminal, lo cual supuso un cambio en cuanto a los materiales y a las técnicas empleadas, dando lugar a

una diversificación respecto al tipo de intervenciones y a los ejecutores de las mismas.

En un inicio, este acto no correspondió a una transformación en la manera en cómo era recibido por la ciudadanía y las autoridades, puesto que al implicar una alteración del *status quo*, se reaccionó equiparándolo con el graffiti y, por ende, fue criminalizado.

En cuanto a las diferentes categorías que giran en torno al graffiti, es un tanto arriesgado intentar determinar una frontera entre ellas, pues no es posible clasificarlas de forma determinante a fin de identificar qué es y qué no es arte urbano. *"La diferenciación entre graffiti y arte callejero suele ser arbitraria. El arte callejero, al igual que el grafiti, suele realizarse sin permiso (es decir, es ilegal) y a menudo lo practican personas que están o han estado implicadas en la subcultura del grafiti"* (McAuliffe, 2012). Sin embargo, en el ámbito de lo legal, la diferenciación es un tanto compleja, específicamente en la normativa urbana, pues no hay un acuerdo que establezca que una intervención en un muro es arte urbano, por ende, debe ser permitida o tolerada y otra es graffiti; por consiguiente, debe ser censurada, pues es ante todo una cuestión de percepción y valoración hasta cierto punto personal y cultural.

Por otro lado, Riggle (2010), menciona que una de las diferencias entre el graffiti y el arte urbano alude a la relación que se mantiene con la calle, pues para el graffitero la calle, en sentido formal, estético, no es un elemento determinante en la intervención, en el sentido de que una firma puede ser repetida en diferentes muros sin que cambie su significado, a diferencia del arte urbano en donde el vínculo entre la obra y el contexto es un elemento determinante.

Así mismo, dentro de los antecedentes del arte urbano, y en específico en el caso de México, resulta importante hacer mención a modo de contexto, el vínculo con el muralismo mexicano. Si bien el arte urbano al que se hace referencia en este documento es aquel que constituye una práctica contemporánea de intervención artística en el espacio público, es importante recordar que en la primera mitad del siglo XX, el Ministerio de Educación de la Revolución Mexicana, que en aquel entonces estaba a cargo de José Vasconcelos en 1920, buscó a través del muralismo difundir los principios e ideales del gobierno revolucionario de manera tal que se pudiese acceder a una sociedad mayoritariamente analfabeta (Jurevicius, 2023), siendo David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco los principales precursores. De ahí que para comprender cómo ha sido el proceso evolutivo de este fenómeno, resulte pertinente mencionar que la expresión gráfica como herramienta de crítica social y política se ha manifestado en diversos momentos en la historia de México, como una expresión de arte popular, ejemplo de ello fue la gráfica revolucionaria, en el movimiento muralista postrevolucionario o en el movimiento zapatista (Noyola P., 2019), de ahí que el arte urbano surgido en Oaxaca no represente un suceso aislado.

El vínculo entre el muralismo mexicano posrevolucionario y el arte urbano, va más allá de la escala, Siqueiros -precursor del muralismo- *"defendía con elocuencia que no se trataba de hacer una pintura más grande, sino de desarrollar un amplio concepto de carácter social y político, que tomara en cuenta la importancia del trabajo en equipo, la materialidad y sobre todo la mirada y los tránsitos movimientos del público que absorbía la obra"* (Eder & González, 2022, p. 32), lo cual deja entrever que para ambos el contenido, el mensaje y el diálogo con el espectador son elementos fundamentales, aunque posean diferencias importantes. Si bien el muralismo en su origen fue una estrategia para legitimar los ideales postrevolucionarios, poseen características compartidas, respecto al arte urbano, puesto que ambos tienen como principio que el arte sea público y accesible, que funcione como medio a través del cual se expresan inconformidades sociales, temas referentes a la identidad, así como cuestiones políticas, cuya accesibilidad no sea limitada, sino colectiva.

Dicho todo lo anterior, a modo de acotación y para los fines de este trabajo, se parte de que el arte urbano tiene como principal escenario el espacio público, es principalmente una acción premeditada, que supone una forma específica de uso y apropiación de éste, en virtud del valor que tiene dicho espacio respecto a la ciudad y a la sociedad misma, resultado de su multifuncionalidad, su papel como lugar de encuentro y expresión y por su capacidad de intercambio. Por consiguiente, estos espacios son lugares ideales para que en él se materialicen diversas manifestaciones culturales, políticas y sociales, puesto que es la vía más conveniente para acceder a diversos públicos (De

la Cruz & Rodríguez, 2015).

El binomio que se conforma entre arte urbano y espacio público es esencial para la comprensión del primero, pues la presencia de cualquier intervención gráfica en el espacio urbano construye una relación inmediata con su entorno, que a su vez genera una relación con los vecinos y transeúntes, que no sólo reconfiguran la imagen del barrio, sino que dota de nuevos significados al mismo (García Gayo, 2019).

4.1. El centro histórico como lienzo de expresión

Una vez esbozado qué es lo se entiende como arte urbano, un siguiente paso es comprender por qué este fenómeno adquiere cualidades específicas en zonas patrimoniales, en la medida que una de las características inherente a los centros históricos es su capacidad de atracción, la cual difícilmente es comparable a otras zonas de la ciudad, dicha condición responde a su diversidad de funciones, usos y usuarios, en ellos confluyen múltiples actores que interactúan en el espacio público de muy diversas maneras, y en consecuencia, dan lugar a infinidad de prácticas sociales y culturales, que hacen que de estos lugares tan particulares, escenarios ideales para poder ser observados y escuchados por los otros, o sea, por la sociedad.

Si bien los centros históricos dan cabida a infinidad de expresiones culturales, el arte urbano, ha encontrado en ellos un espacio propicio para su materialización. A pesar de ser un fenómeno que se produce en diversas partes de la ciudad, éste ha encontrado maneras muy singulares de manifestarse en los muros de los cascos antiguos, lo cual para muchos resulta un atentado contra el patrimonio; sin embargo, es importante reflexionar respecto a su naturaleza, sus orígenes y sus motivos antes de emitir un juicio o valoración, dado que constituyen una manifestación y expresión de la sociedad, estas intervenciones figuran mensajes que reflejan una realidad y un momento histórico particular, transformándose en fuentes para historiar el presente y, por qué no, considerarlas elementos propios de un patrimonio vivo y dinámico.

Asimismo, visualizar el arte urbano como una expresión cultural y no como un acto vandálico, implica reconocerlo como emisor de mensajes sociales o políticos, que en ocasiones buscan evidenciar aquella realidad que resulta incómoda para ciertos sectores de la sociedad, a través de intervenciones gráficas con ciertos tintes artísticos e irónicos, situación que lo convierte en un testimonio efímero de un momento histórico determinado, que relata un presente ávido por ser admirado, pues la volatilidad inherente al mismo, no persigue la perpetuidad, sino la alteración de un instante, que lo orilla al olvido casi inmediato.

Ahora bien, al buscar una justificación respecto al por qué el arte urbano ha encontrado en el centro histórico un escenario excepcional, obedece a su carácter como espacio social, en el que históricamente se han presentado múltiples modos de apropiación, por ser un espacio compartido y de encuentro, se convierte en el foro ideal para ser visto por propios y extraños. De ahí la conformación de la dualidad espacio público-arte urbano, pues para que éste logre materializarse requiere de un soporte que es la calle como tal, cuyo contexto, localización y significado dentro del imaginario urbano son determinantes (Riggle, 2010). En consecuencia, la connotación de urbano se adquiere por la ubicación y origen que tiene dicha expresión gráfica, en virtud de que hace del espacio público su escenario, y no en lugares restringidos tales como los museos, salas de exhibición o las galerías.

Si bien la calle es el soporte del arte urbano, es importante subrayar que su ubicación dentro de la ciudad juega un papel fundamental, lo que conduce a cuestionar ¿por qué el centro histórico se ha convertido en un contenedor de intervenciones gráficas? La respuesta, sin duda, obedece a las cualidades de historicidad y centralidad que tiene el espacio público del casco antiguo.

Ante este fenómeno, surge la necesidad de cuestionar y, tal vez, replantear las prácticas de conservación de los conjuntos históricos, al intentar hacer a un lado la visión museística, en donde se concibe al casco antiguo como un ente intocable e inalterable y, hasta cierto punto, inerte, puesto que bajo dicha visión se niega la temporalidad presente. Las intervenciones gráficas en los muros de los centros históricos, si bien comenzaron como un acto de rebeldía y provocación, cuyo fin residía en hacer público un mensaje de protesta y crítica ante una situación determinada, con los años dichas intervenciones se perpetuaron y adquirieron otro carácter que en la actualidad hacen alusión a diversas situaciones pero que en conjunto representa una

transformación evidente de la imagen urbana del centro histórico de la ciudad de Oaxaca.

En este sentido, es necesario enfatizar que la presencia del arte urbano en las calles de la ciudad generan un efecto en el transeúnte, quien de cierta manera ve transformada la imagen que se tiene de la ciudad, puesto que los trayectos comienzan a adquirir nuevos significados, resultado de las múltiples intervenciones que salpican el paisaje urbano a través de diversos discursos, estilos o técnicas, motivando en algunos casos nuevos recorridos para propios o extraños, en el caso de los turistas comienza a gestarse un interés particular por este fenómeno, de ahí el surgimiento de recorridos guiados temáticos que invitan al visitante a conocer diversas intervenciones de gráfica urbana y a visitar los talleres de los artistas para conocer más sobre los artistas y sus diferentes procesos creativos. Cabe señalar, que de manera específica existen dos barrios representativos en el centro de la ciudad de Oaxaca, se trata de Jalatlaco y Xochimilco, ambos en los últimos años han visto transformada su imagen mediante múltiples intervenciones que de cierta forma pueden ser vistas como generadoras de lugar (Irvine, 2013), en el sentido de dotarle de una nueva identidad a ciertos espacios, y de ofrecer una experiencia nueva tanto a los habitantes como a los visitantes.

El arte urbano como espejo de la realidad, por lo general pretende comunicar mensajes referentes a hechos o sucesos en busca de observadores-receptores, como si fueran notas a pie de página de la ciudad, notas de acompañamiento que interrumpen la homogeneidad y la cotidianeidad del paisaje urbano. En ocasiones el arte urbano puede ser equiparado a un acto de mercadotecnia publicitaria, con la gran diferencia de que no existe de por medio un producto de consumo, o bien, una instrucción de compra. De igual manera, el arte urbano se caracteriza por su cualidad efímera, que responde a una temporalidad presente, por ello presupone la posibilidad de ser borrado en un lapso indeterminado, *"una pieza puede ser removida o cubierta por otra en un mismo día"* (Armstrong, 2019); entonces, al ser vista u observada en ocasiones puede llegar a convertirse en una experiencia urbana de los que coincidieron en el tiempo y espacio.

En este sentido, el artista urbano adquiere una condición de negociador del espacio, que se apropia temporalmente de un muro, con la encomienda de crear y de disuadir, sin definir un público específico, haciendo a un lado las jerarquías, sin intermediarios, simplemente con la necesidad de generar una pausa efímera en los transeúntes, quienes pasarán de largo o interrumpirán su trayecto simplemente para observar, una intervención cuya existencia se contrapone a la perpetuidad, de ahí que para muchos la experiencia adquiere valor justo por la caducidad inmediata e incierta que lo define.

4.2. Particularidades del arte urbano en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca

Si bien el arte urbano como expresión cultural se manifiesta en diversas latitudes, resulta interesante ver cómo este fenómeno surgió particularmente en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca en los primeros años del siglo XXI, y cómo ha pasado de la censura a la tolerancia, convirtiéndose en un elemento identificable del paisaje urbano contemporáneo.

A modo de contexto, es importante señalar que la ciudad de Oaxaca, ubicada al sur del territorio mexicano, se fundó en el siglo XVI, y es poseedora de uno de los centros históricos más representativos de país, condición que la hace merecedora a pertenecer a la lista de Patrimonio Mundial de la Humanidad de la UNESCO desde 1987. El centro histórico de la ciudad de Oaxaca cuenta con un área aproximada de 252 Ha, constituido por múltiples inmuebles de carácter civil y religioso, a estos bienes se suman una serie de tradiciones que en conjunto conforman un importante patrimonio tangible e intangible. De igual forma, es importante señalar que además de la riqueza cultural heredada, en la actualidad Oaxaca posee una serie de expresiones contemporáneas merecedoras de ser estudiadas como manifestaciones culturales que hablan de un presente y de un momento histórico.

Bajo este preámbulo, el arte urbano ha sido una de las diversas formas de apropiación del espacio público que se ha hecho cada vez más evidente en los muros del centro histórico de la ciudad; sin embargo, dicho fenómeno tiene una singular historia que amerita conocerse para entender su origen y su evolución hasta la actualidad, pues es importante señalar que para que este fenómeno fuese cada más evidente, se tuvo que atravesar por un proceso, en cuyo principio se producían intervenciones esporádicas, aisladas y censuradas, para posteriormente hacerse más



Figura 1. Intervención arte urbano Centro Histórico de la ciudad de Oaxaca. Fuente: autoras (2021).

frecuentes, habituales, solicitadas y toleradas (Figura 1).

Cabe enfatizar el hecho de que este fenómeno, si bien es propio de las ciudades y de diferentes zonas de éstas, no resulta fortuito que sea el centro histórico uno de sus principales escenarios, pues ello obedece a múltiples factores que sumados hacen de este espacio un lugar ideal para plasmar mensajes gráficos en busca de una diversidad de públicos.

La multiplicación de intervenciones de arte urbano en esta zona de la ciudad, para algunos, sobre todo para el turismo, representa un valor agregado del paisaje urbano y, por ende, del espacio público, convirtiéndose en un poder de atracción que convoca a propios y extraños, que buscan fotografiar, observar, admirar determinada intervención, haciendo de dicho acto una experiencia en sí misma, pues la permanencia efímera que permea al arte urbano hace de dicha experiencia un acto de peculiar valor para aquellos que se han transformado en cazadores de imágenes urbanas.

Ahora bien, para situar el origen del arte urbano en Oaxaca, es necesario retroceder unos años, cuando en el 2006 la ciudad de Oaxaca atravesó por un conflicto social originado por las diferencias entre el sindicato magisterial denominado Sección 22 y el gobierno del estado de Oaxaca, puesto que este último decide hacer caso omiso a los trabajadores, por ello se establece un plantón indefinido en las principales calles del centro histórico de la ciudad de Oaxaca en mayo de 2006; ante este hecho comienzan una serie de acciones de represión por parte del gobierno hacía el movimiento magisterial, lo cual conlleva a que diversos grupos de la sociedad se sumen en apoyo a los maestros y se conforma la Asamblea Popular los Pueblos de Oaxaca (APPO), quienes solicitan la renuncia del gobernador del estado Ulises Ruiz. Poco a poco el movimiento va creciendo de escala, por la integración de diversos colectivos entre los que destacan los jóvenes artistas oaxaqueños (Estrada Saavedra, 2016).

Resultado de la situación social y política, las intervenciones de arte urbano que surgen en ese momento son de índole política puesto que los artistas se convierten en voceros del movimiento, cuyo mensaje se traduce en intervenciones gráficas plasmadas en diversos muros de la ciudad, pues como bien lo señala Estrada (2012) se trata de *"un arte producido en el conflicto y pensado como un instrumento de lucha"*, de comunicación y de disuasión, que encuentra en este medio la vía para llegar a diferentes sectores de la sociedad.

De acuerdo con lo anterior, se dio lugar a una disputa visual, en el sentido de que a través del arte urbano se busca *"capturar la atención de los transeúntes, transmitiendo mensajes que desafían la indiferencia y promueven la reflexión"* (Guzzanti, 2024), dado que dichas intervenciones suponen no sólo un acto estético sino un *"diálogo continuo entre el artista y su comunidad, una forma de resistencia y afirmación cultural"* (Guzzanti, 2024), condiciones

que permearon en un inicio al arte urbano en el centro histórico de Oaxaca.

Cabe señalar que, dada la magnitud del movimiento, fueron varios los colectivos que se vieron involucrados, entre los que destacan el de Lapiztola, Asamblea Artistas de Oaxaca (ASARO), Arte Jaguar, taller Bambú y Arte Jaguar entre otros, quienes a través del arte urbano encontraron una herramienta para hacer visible el discurso contestatario del movimiento magisterial, empleando la crítica y la ironía con la finalidad de ejercer una provocación en todo aquel que se topase con la obra (Nahón, 2013).



Figura 2. Intervención arte urbano Centro Histórico de la ciudad de Oaxaca. Fuente: autoras (2021).

Entre las principales técnicas que emplearon los colectivos, se encuentra el uso de plantillas (stencil) y pintura de esmalte en aerosol, las cuales favorecieron la realización de múltiples intervenciones de manera rápida y económica (Jones, 2015). Cabe señalar que estas impresiones por lo general no eran firmadas por los autores, pues se tenía el principio de que fuera el transeúnte el que apropiara e identificara con ellas, lo que representaba para los ejecutantes un acto de concientización (Estrada, 2012). En la actualidad las técnicas más empleadas en el arte urbano en el centro histórico de Oaxaca, son el *stencil*, las tipo murales en donde se utiliza principalmente pintura vinílica; los llamados *paste up* que son imágenes impresas a las cuales se les recorta el contorno delimitando una figura determinada; y los posters o carteles que igualmente son impresiones pero que mantienen un formato rectangular, (tanto el *paste up*, como los carteles son impresiones adheridas a los muros). Es relevante destacar que muchas de las intervenciones manejan técnicas mixtas.

Después de este breve preámbulo, sobre cómo comenzó a gestarse este fenómeno, es importante hacer referencia al por qué son las fachadas del centro histórico el lienzo principal para visibilizar dichas intervenciones de arte urbano, tal acto obedece a que en un inicio los protestantes comenzaron a percatarse de los cambios que estaban viviéndose en el centro de la ciudad, efecto de la creciente mercantilización y turistificación del centro histórico, de ahí que también surja un discurso a modo de crítica hacia la supuesta "patrimonilización" ejercida por parte del gobierno hacia la cultura y hacia la ciudad misma de Oaxaca (Estrada, 2012).

Dicho lo anterior, hay que subrayar que la presencia del arte urbano en el centro histórico de Oaxaca, en un inicio hacía referencia a hechos locales, que encontró en la creatividad una manera de incidir en la búsqueda de un cambio social (de Parres, 2022), lo cual se vio caracterizado por un bagaje cultural particular que evoca rasgos de la propia cultura oaxaqueña.

Así, se puede entender que el realizar intervenciones en los inmuebles del centro histórico se convirtió en un acto simbólico, que de cierta forma materializaba el discurso de conflicto entre los colectivos de artistas urbanos, las autoridades y los propietarios de los inmuebles. Por consiguiente, el acto de alterar la apariencia de un inmueble representaba, hasta cierto punto, desacralizar su connotación de "patrimonio cultural", lo cual equivale a un atentado, un acto de vandalización, que se opone a todo discurso de conservación y protección del patrimonio cultural[1].

Gracias a los antecedentes descritos, es posible identificar el origen del arte urbano que se ha manifestado a lo largo de los últimos años en las calles del centro histórico de la ciudad de Oaxaca, mismo que en una primera etapa surge como un modo de comunicar y evidenciar el malestar social, respecto a una situación particular. Las prácticas de los diferentes artistas y colectivos perduran en el presente, en donde los motivos y causas que generan cada intervención varían según el contexto y el artista mismo. Durante este tiempo, de casi dos décadas, es importante señalar cómo se trascendió del acto ilegal y contestatario a un acto acordado y consensado entre el propietario, quien según sus preferencias y necesidades busca a un artista específico para solicitar la intervención bajo un previo acuerdo económico.

La aceptación paulatina que ha tenido la gráfica urbana en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca se ha visto traducida en una modificación de la imagen urbana, que rompe con la imagen tradicional y conservacionista, provocando cierta polémica al ser considerada como una manifestación de desobediencia civil y, sobre todo, como un atentado hacia el patrimonio y, por consiguiente, a los lineamientos de conservación urbana (Figuras 2 y 3).



Figura 3. Intervención arte urbano Centro Histórico de la ciudad de Oaxaca. Fuente: autoras (2021).

Así mismo, cabe enfatizar que al concluir el movimiento magisterial del 2006, el arte urbano no desaparece, puesto que los colectivos se mantienen en activo, la mayoría de las veces sin renunciar a su postura crítica respecto a la realidad local y global, dando lugar a una gran diversidad de intervenciones gráficas, modificando el paisaje urbano del centro histórico de la ciudad de Oaxaca, integrando diversos discursos que van desde la crítica social contestataria e irónica, hasta intervenciones que aluden a las costumbres y tradiciones o simples elementos decorativos (Figuras 4 y 5).



Figuras 4 y 5. Intervención arte urbano Centro Histórico de la ciudad de Oaxaca, las cuales hacen alusión a la pandemia de COVID. Fuente: autoras (2021).

Por otro lado, el hecho de que un artista urbano elija el centro histórico como lienzo, obedece, como se mencionó previamente, a la gran capacidad de visibilidad que tiene el entorno, donde la ubicación y el soporte sobre el cual se interviene son elementos fundamentales para su elección; así mismo, el artista está consciente de que su intervención se materializa en una zona patrimonial, de ahí que una de las técnicas más empleadas sea el *stencil*, cuya reversibilidad no altera la materialidad de los inmuebles, y, en ocasiones, elegir una zona o un inmueble con un alto grado de deterioro obedece justo como un llamado de atención que reclama la intervención pública de rehabilitación (Fernández Peña, 2022) (Figura 6).



Figura 6. Intervención arte urbano en inmueble degradado. Barrio de Jalatlaco. Fuente: autoras (2021).

5. Resultados referentes a percepción social del arte urbano en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca

Con la finalidad de sondear la percepción de la sociedad respecto a la presencia del arte urbano en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca, se realizó un breve cuestionario compuesto de siete preguntas, el cual se aplicó a través de redes sociales -Whatsapp y Facebook-, durante el mes de mayo del 2024.

Las preguntas realizadas se dividieron en dos rubros, las primeras estuvieron destinadas a ubicar el rango de edad y el lugar de origen del encuestado, ello con el fin de identificar si existía una tendencia marcada de acuerdo con la edad o al hecho de haber o no nacido en Oaxaca. El segundo rubro, compuesto por cinco preguntas, fue diseñado para conocer cuál es la percepción que tienen los ciudadanos respecto al arte urbano en las fachadas del centro histórico de la ciudad de Oaxaca, por consiguiente, en la tercera pregunta del cuestionario, se les preguntó si habían visto alguna intervención de arte urbano en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca, pues si bien en las fachadas hay múltiples intervenciones, esto no quiere decir que todos las identifiquen de manera consciente.

Ahora bien, con la cuarta pregunta se pretendía visualizar la postura del encuestado respecto a la presencia de arte urbano en los inmuebles del centro histórico, por lo que se les cuestionó si el arte urbano en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca debía ser: a) no permitido; b) permitido y regulado; c) tolerado sin restricciones; y d) no sé.

En la quinta pregunta se consideró si las intervenciones de arte urbano en el centro histórico de la Ciudad de Oaxaca tenían un valor simbólico, social o cultural, para ello las opciones de respuesta fueron: a) sí, b) no y c) no sé

En sexto lugar se preguntó: ¿consideras que el incremento en el número de intervenciones de arte urbano en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca se ha convertido en un símbolo de identidad para la ciudad?, las opciones de respuesta fueron: a) sí, b) no y c) no sé.

Y, por último, se concluyó preguntando si se creía necesario que debían regularse las intervenciones

de arte urbano en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca, siendo las opciones de respuesta: a) sí, b) no y c) no sé.

Se aplicaron un total de ciento cincuenta y ocho cuestionarios, de los cuales se obtuvieron los siguientes datos:

En cuanto al rango de edad de los encuestados, los resultados se dividieron de la siguiente forma: menores de 20 años 3.9%; de 21 a 30 años 24.5%; de 31 a 40 años 31%; de 41 a 50 años 30.8%; de 51 a 60 años 8.4%; y mayores de 60 años 3.2%.

Con referencia a su lugar de origen, de los ciento cincuenta y ocho encuestados, el 74.8% nació en Oaxaca, mientras que el 25.2% restante nació en otra entidad o país.

En el reactivo tres, concerniente a si habían visto o no una intervención de arte urbano en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca, el 95.5% contestó que sí, mientras que el 4.5% respondió que no.

Ahora bien, referente a la postura de los encuestados sobre la presencia de arte urbano en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca, la respuesta dominante con un 87.7%, fue que éste debía ser permitido y regulado; mientras que el 8.4% consideró que debía ser tolerado sin restricciones; 2.6% respondió que no sabía; y el 1.3% contestó que no debería estar permitido.

En la pregunta a si se consideraba que las intervenciones de arte urbano en el centro histórico de la Ciudad de Oaxaca poseen un valor simbólico, social o cultural[2] el 96.1% respondió que sí; el 2.6% contestó que no; y el 1.3% que no sabía.

Con alusión a si se considera que el incremento en el número de intervenciones de arte urbano en el centro histórico de la Ciudad de Oaxaca se ha convertido en un símbolo de identidad para la ciudad, el 64.5% considera que sí; el 24.5% que no; y el 11% restante respondió que no sabía.

Por último, con relación a existir una regulación respecto a las intervenciones de arte urbano en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca, el 86.1% sí lo considera necesario; el 9.5% respondió que no; y el 4.4% contestó no sé.

6. Discusión

A partir de los resultados obtenidos mediante el cuestionario se pudo vislumbrar, de una manera general, cuál es el pensar de la sociedad respecto al arte urbano. Se evidenció que hay una mayor aceptación, que el rechazo ha disminuido y, que en consecuencia, hay una mayor tolerancia. Si bien, este fue un primer acercamiento, es necesario hacer un estudio más detallado con un universo más amplio; no obstante, resulta interesante que en los datos recabados la aceptación al parecer no es una cuestión de edad o de origen. La mayoría de los encuestados considera que el arte urbano debe ser permitido y regulado, sugiriendo que es una expresión cultural aceptada y tolerada y, al parecer de la mayoría, éste posee un valor simbólico y cultural, situación que deberá ser más estudiada para identificar qué aspectos son los portadores de dichos valores.

Así mismo, en lo referente a la capacidad del arte urbano como elemento de identidad cultural[3], las respuestas reflejan un mayor sesgo, ya que para un 24.5%, el arte urbano carece de esta capacidad, lo cual podría estudiarse más a fondo a través del análisis de diversas intervenciones urbanas en las que se puedan identificar elementos propios o sugerentes de la identidad oaxaqueña, la cual se expresa a través de imágenes que hacen referencia a tradiciones, como son el Día de Muertos, elementos vinculados a la cultura y al territorio como es el maíz, las flores de cempasúchil, las catrinas, o también personas con características indígenas o en alusión a personajes oaxaqueños como el pintor Francisco Toledo. Finalmente, si bien se considera que el arte urbano debe ser permitido en el centro histórico, también la mayoría opina que debe de existir una regulación, lo que resulta una labor compleja dadas las características del fenómeno ante la imposibilidad de determinar qué es arte urbano. Por tanto, es de resaltar la aceptación que tiene se entre la ciudadanía, como un primer acercamiento para continuar estudiando este fenómeno e indagar si es factible una compatibilidad respecto a las prácticas de conservación de los centros históricos.

De igual forma, es pertinente destacar que el nivel de aceptación que tiene el graffiti en la ciudadanía, se traduce en un instrumento de atracción turística para la ciudad, pues el interés que ha despertado, entre propios y extraños, ha motivado que se oferten para los turistas itinerarios temáticos referentes a las diversas intervenciones de arte urbano en la ciudad. Así mismo, es de subrayar el caso específico del llamado Barrio de Jalatlaco, el cual recibió la connotación de barrio mágico en marzo del 2022 (Gobierno del Estado de

Oaxaca, 2022).

El barrio de Jalatlaco es una de las zonas con más intervenciones de arte urbano dentro del perímetro del centro histórico, las cuales en un inicio estaban vinculadas al festejo del Día de Muertos, una tradición muy arraigada dentro de la cultura oaxaqueña, donde se acostumbra a realizar pintas en las fachadas de los barrios para invitar a las llamadas *muerteadas*[4], tal evento representa un acto de convivencia vecinal, puesto que se convoca a los habitantes del barrio a presenciar la realización del mural, acompañados de una banda de música tradicional, además de alimentos y bebidas que se comparten. Este acto, nos permite comprender el arraigo que existe en la sociedad respecto a las pintas en las fachadas, como parte de una tradición cargada de un gran simbolismo, pues en estos murales que anuncian el día y la hora de la muerteada, en ocasiones, se tematiza con sucesos que se vivieron a lo largo del año en el barrio, siempre aludiendo a las festividades relativas al Día de Muertos, todo esto en su conjunto, nos permite entender que el acto de intervenir los muros de las calles ha sido parte de las costumbres de los oaxaqueños, más allá de una manifestación meramente contemporánea (Figura 7).



Figura 7. Intervención arte urbano Centro Histórico de la ciudad de Oaxaca, barrio de Jalatlaco. Fuente: autoras (2020).

Pues al igual que otras ciudades, este tipo de intervenciones han hecho que las calles se transformen en galerías al aire libre, ofreciendo una lectura diferente de las ciudades, pues a través de dichas intervenciones se entretejen historias, se revitalizan y resignifican comunidades (Seok et al., 2020). Además de reactivar la economía, el tema debe ser tratado en un posterior trabajo, pues el impacto y los efectos del arte urbano, dada la escala alcanzada, va más allá de una mera modificación del paisaje urbano.

7. Conclusiones

A partir de lo anteriormente expuesto, a modo de reflexión final, resulta importante destacar ciertos puntos, en principio es necesario considerar que el arte urbano es un fenómeno presente en diversas latitudes, de ahí que deba integrarse en las agendas de discusión referentes a los entornos históricos. Dada su complejidad, difícilmente podrá llegarse

a un acuerdo unánime entre artistas, sociedad y autoridades puesto que sus orígenes son una manifestación contracultural.

Establecer una postura respecto a la validación o censura del arte urbano en los centros históricos, sin duda resulta un tanto complejo, si bien desde una postura conservadora y doctrinal la mera presencia del arte urbano en las fachadas de los inmuebles que conforman un conjunto de valor patrimonial representa una alteración de la imagen urbana. No obstante, es necesario reflexionar acerca de cómo es que percibimos y construimos la noción de patrimonio, en la medida en que este es ante todo un constructo social, pese a que como lo señala Malavassi *"la construcción el patrimonio depende en primera instancia de los intereses de los grupos que tienen la potestad de asignar la categoría de monumento a un objeto según objetivos específicos, por ejemplo, reafirmar la identidad local o poner en valor el legado de un grupo cultural en particular"* (Malavassi, 2017, p. 257), lo anterior resulta un tanto excluyente si se retoma el enfoque de las representaciones sociales, en la cual se concibe al patrimonio como una construcción social que se genera a través de un proceso en el que en un primer momento se da la llamada *objetivación*, para después dar lugar al denominado anclaje. La primera, llamada *objetivación "se refiere a los procesos que conforman un patrimonio oficial"* (Malavassi, 2017, p. 255), sucede cuando las instituciones identifican y determinan qué elemento, ya sea un bien mueble, inmueble o conjunto, posee valor patrimonial; y posteriormente o de manera paralela se produce el llamado anclaje el cual se refiera *"a la forma en que las personas se apropian de la arquitectura, el espacio urbano e incorporan estos elementos a su vida cotidiana"* (Malavassi, 2017, p. 255), o sea cuando los usuarios del patrimonio, a través de diversas prácticas se apropian de éste, lo reinterpretan y también generan su propio patrimonio.

Es a partir de esta concepción de la construcción del patrimonio que se propone reflexionar acerca de la complejidad que permea al arte urbano en los centros históricos, puesto que es un fenómeno que ha surgido desde la ciudadanía que, en este caso en particular, eligió el centro histórico como escenario, dadas sus cualidades urbanas, no sólo físicas sino también simbólicas, para materializarse. Prohibirlo bajo el principio únicamente de que altera la imagen urbana, significaría negar la capacidad de la ciudadanía de apropiarse y de resignificar los espacios.

Censurar el arte urbano representa ignorar una práctica cultural cuyo contenido simbólico habla de un presente, y refleja las preocupaciones, inquietudes y realidades de una sociedad que ven en los muros la única manera de llegar a los otros. Lo cual no debe traducirse como una alegoría a la desregularización de la imagen urbana, sino como una oportunidad para repensar el centro histórico que deseamos conservar, a partir de que la prohibición y censura no serán el fin del arte urbano en las calles del centro histórico, su origen ha sido el de transgredir la ley, de ahí la importancia de establecer un diálogo entre artistas, ciudadanía y autoridades para de manera conjunta se establezcan los lineamientos que permitan la expresión cultural y coadyuven a proteger el patrimonio.

Las múltiples intervenciones urbanas que tienen lugar no sólo en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca, sino en otras ciudades, son testimonio de un presente que merece ser estudiado, de ahí la importancia de conservar la evidencia de su fugaz existencia, ya sea a través de archivos, fotografías o videos, que como mencionan Mata Delgado (2022), permita hacer de lo efímero algo permanente en la memoria.

El debate al respecto sobre la relación que existe entre el arte urbano y el patrimonio ha comenzado a tomar cada vez un mayor interés en diferentes latitudes, puesto que diversas zonas patrimoniales del mundo, atraviesan por situaciones similares, en donde el arte urbano se ha convertido en un elemento más de la imagen urbana, que como lo menciona Sánchez Pons (2021), se trata de un patrimonio de nueva factura, que por su temporalidad no ha sido heredado y, además, se encuentra en un permanente proceso de cambio.

Las características propias de este fenómeno han generado múltiples lecturas desde diferentes ámbitos, no sólo desde el campo de la conservación y protección del patrimonio, sino también dentro de la esfera social, normativa, económica y académica (Sánchez P., 2021), sin embargo, dadas las particularidades locales del fenómeno y de cada intervención en específico, sería sumamente riesgoso y atrevido generalizar respecto a la validez o censura del arte urbano en zonas patrimoniales, de ahí la

importancia de mantener la discusión en mesa de debate, pues al igual que Oaxaca, otras ciudades como Oporto en Portugal, George Town en Malasia o Valparaíso en Chile, todas ellas declaradas Patrimonio de la Humanidad, atraviesan por situaciones similares, en donde el arte urbano es una realidad que convive con el patrimonio histórico, y que se ha convertido en parte de una renovada imagen urbana, y como se ha mencionado anteriormente, son causa y motivo de atracción turística y, por ende, de reactivación económica y social.

Por otro lado, es pertinente señalar el caso de Melbourne, Australia, en donde el arte urbano *legal* es reconocido como parte fundamental de la vitalidad urbana, por lo que se ha construido todo un andamiaje normativo para regular las intervenciones, las cuales deben ser previamente autorizadas tanto por el propietario como por las autoridades; así mismo, se han diseñado diversos instrumentos para frenar y eliminar pintas ilegales, lo cual es un primer paso para enfrentar un fenómeno que difícilmente desaparecerá de nuestras ciudades (City of Melbourne, 2021).

Ignorar y censurar sin un debate previo difícilmente coadyuvará a preservar los centros históricos, el arte urbano es un fenómeno que de forma legal o ilegal es parte de la realidad, que de una u otra forma son representaciones de situaciones, historias y memorias vinculadas a un momento histórico y a un espacio en específico, de ahí que su valor o reconocimiento no resida sólo en sus cualidades artísticas, sino en su contenido intangible que para algunos representa la configuración de un nuevo patrimonio (García, 2021).

Por último quedan en el aire varias preguntas que tendrán que irse contestando con el tiempo, en la medida que resulta temprano determinar cuál es el futuro del arte urbano en los muros de los conjunto históricos, o bien, si es un fenómeno temporal que después de pasar por un auge, como el que se vive actualmente, posteriormente experimente un declive y se convierta en un momento que podrá ser recordado; sin embargo, para ello deberá ser capturado y valorado en el presente, para que su esencia efímera no lo conduzca al olvido (Figura 8).



Figura 8. Intervención arte urbano Centro Histórico de la ciudad de Oaxaca, barrio de Xochimilco. Fuente: autoras (2017).

A partir de la diversificación de las manifestaciones del arte urbano en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca, resulta poco viable negar su existencia a través de la censura; es pertinente hacer un alto y reconocer en algunos casos su calidad artística, adentrarse en su crítica social, que sin duda lo convierte en un fenómeno meritorio de ser documentado.

8. Referencias

Abarca, J. (2009). Qué es en realidad el arte urbano. *Tribuna Complutense*. 88.

Amaro, D. (2022, octubre 19). ¿Qué son las Muerteadas y cuándo se celebran en Oaxaca? Origen del carnaval de los difuntos. *El Heraldo de México Oaxaca*. https://oaxaca.heraldodemexico.com.mx/estilo-de-vida/cultura/2022/10/19/que-son-las-muerteadas-cuando-se-celebran-en-oaxaca-origen-del-carnaval-de-los-difuntos-4532.html

Armstrong, S. (2019). *Street Art*. Thames & Hudson.

City of Melbourne. (2021). Graffiti Manage Policy. *City of Melbourne*. https://www.melbourne.vic.gov.au/SiteCollectionDocuments/graffiti-management-policy.pdf

Bengtsen, P. (2017). The myth of the "street artist": *SAUC - Street Art and Urban Creativity*, 3(1), 104 - 105. https://doi.org/10.25765/sauc.v3i1.70

De la Cruz, V., & Rodríguez, L. C. (2015). Arte o vandalismo: El graffiti en el Centro Histórico de Oaxaca. *Estudios Sobre Conservación, restauración y Museografía*, 2, 264-292.

de Parres, F. (2022). El arte en el espacio público como la concreción de los imaginarios a través de la historia: Protesta, resistencia y praxis estética. En M. Yokoigawa, G. Cázares Cerda, y M. Rojas (Eds.), *Protesta y resistencia El arte contemporáneo en América Latina* 17-38.

Eder, R. & González, R. (2022). Cien años de murales. *100 años de muralismo*. Universidad Nacional Autónoma de México. 30-33.

Eguiarte, M. (1991). Los jardines en México y la idea de ciudad decimonónica, *Historias*, 27. Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia.129-138.

Estrada, M. (2012). La estética de los agraviados: Arte callejero y política. El caso de la Asamblea Popular de los pueblos de Oaxaca. En Bodemer, Klaus (Ed.), *Cultura, sociedad y democracia en América Latina. Aportes para un debate interdisciplinario* (pp. 135-157). Iberoamericana / Vervuert.

Estrada Saavedra, M. (2016). *El pueblo ensaya la revolución. La appo y el sistemade dominación oaxaqueño*. El Colegio de México.

Fernández Peña, A. (2022). *Grafiti y arte urbano. Un nuevo recurso turístico para la ciudad de Huelva*. Universidad Internacional de Andalucía.

Fuente, M. (1999). *Diccionario de historia urbana y urbanismo*. *El lenguaje de la ciudad en el tiempo*. Universidad Carlos III, Boletín Oficial del Estado.

Gama-Castro, M., & León-Reyes, F. (2016). Bogotá arte urbano o graffiti. Entre la ilegalidad y la forma artística de expresión. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2), 355-369.

García Gayo, E. (2019). El espacio intermedio del arte urbano. *Ge-conservación*, 16, 154-165.

García, J. (2021). El arte urbano como patrimonio cultural, clave en los distritos culturales y creativos. *Revista PH*, 103, 141-142.

Gobierno del Estado de Oaxaca (2022, marzo 29). Por su arte, tradición y arquitectura, Jalatlaco se convierte en Barrio Mágico de México. *Coordinación de comunicación social*.

González-Varas, I. (2000). Patrimonio cultural. Concepto, debates y problemas.

Guzzanti, F. (2024). Arte Callejero: un lenguaje visual en las calles de Latinoamérica. *Nodal*. https://www.nodal.am/2024/04/arte-callejero-un-lenguaje-visual-en-las-calles-de-latinoamerica-por-flor-guzzanti/

Hardoy, E., & Gutman, M. (1992). *Impacto de la urbanización en los Centros Históricos de Iberoamérica*. Editorial Mapfre.

Irvine, M. (2013). The work on the street: Street Art and Visual Culture. En Sandywell, Barry y Ian Heywood. (Eds.), *The Handbook of Visual Culture* (pp. 235-278). Berg.

Jones, S. (2015). Mexico's street art tells stories of grief, anger and resistance. *The Guardian*.

Jurevicius, G. (2023). El arte urbano como catalizador de la transformación social. *Medio Ambiente y urbanización*. 98/99, 33-42.

Lewinsohn, C. (2008). *Street art The Graffiti Revolution*. Abrams. New York.

Malavassi Aguilar, R. E. (2017). El patrimonio como construcción social. Una propuesta para el estudio del patrimonio arquitectónico y urbano desde las representaciones sociales. *Diálogos Revista elec-*

trónica de Historia, 18(1), 249-262. http://dx.doi.org/10.15517/dre.v18i1.25122

Manco, T. (2002). *Stencil Graffiti*. Thames and Hudson.

Mata Delgado, A. (2022). La estética de la protesta en el arte urbano: Entre la política y el arte. *Ñawi: arte diseño comunicación*, 6(2).

McAuliffe, C. (2012). Graffti or street art? Negotiation the moral geographies of the creative city. *Journal of Urban Affairs*, 34(2), 189-206. https://doi.org/0.1111/j.1467-9906.2012.00610.x

Melé, P. (2006). *La Producción del Patrimonio Urbano*. Publicaciones de la Casa Chata.

Molano, O. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera*. 7, 69-84.

Nahón, A. (2013). Las producciones artísticas en Oaxaca como parte de una memoria visual y colectiva en construcción. *XXIX Congreso Latinoamericano de Sociología*. http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32_NahonaA.pdf

Noyola Piña, L. (2019). El arte zapatista como heredero del arte popular mexicano. En L. Noyola, L. Iñigo, y H. Ponce de León (Eds.), *Imagen y política*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Riggle, N. (2010). Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 243-257.

Rodríguez, L. (2010). *Evolucion y tranformación del espacio público en el Centro Histórico de la Ciudad de México: Una visión a través de las políticas públicas 1928-1953*. [Tesis de doctorado no publicada] Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

San Juan, J. (2018). Grafiti y arte urbano: Una propuesta patrimonial de futuro. *Santander. Estudios de Patrimonio*, 1, 181-210.

Sánchez Pons, M. (2021). Arte urbano, ¿patrimonio cultural etnográfico de nosotros mismos? *Revista PH*, 103, 187-189.

Seok, H., Joo, Y., & Nam, Y. (2020). An Analysis of the Sustainable Tourism Value of Graffiti Tours through Social Media: Focusing on TripAdvisor Reviews of Graffiti Tours in Bogota, Colombia. *Sustentability*, 12(11). https://doi.org/10.3390/su12114426

Valera S. (1997). A study of the relationship between symbolic urban space and social identity processes. *International Journal of Social Psychology*. 12(1):17-30. doi:10.1174/021347497320892009

UNESCO. (1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natura*

Notas

1. Se alude a la definición de patrimonio cultural establecida por la UNESCO en la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*, de 1972, en la cual se establece de manera puntual que el patrimonio cultural comprende a *"los monumentos, obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia, los conjunto, grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia, los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico"* (UNESCO, 1972).
2. Si bien es imposible inferir qué es lo que cada encuestado identifica como valor simbólico, social y cultural, en un inicio se concibió como el valor simbólico significativo que pueden llegar a tener los objetos y los lugares a partir de la concepción de la identidad social, entendida esta como *"del sentimiento de pertenencia o afiliación a un entorno concreto significativo (...), -en donde- el espacio adquiere, además de la dimensión física incuestionable, una dimensión eminentemente psicosocial ya que es considerado una construcción social con contenido significativo para el grupo. En el caso de la identidad social urbana, las categorías que pueden reconocerse son, en función de su nivel de abstracción, «ciudad», «zona» y «barrio»"* (Valera, 1997, p. 18). De ahí que la presencia de arte urbano represente un proceso de resignificación del espacio. Para especificar sobre el tema será necesario realizar un estudio posterior.
3. Identidad cultural, entendida como aquella que ha sido *"definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación*

entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias (…) Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad" (González Varas, 2000:, citado por Molano, 2007, p. 43).

4. Las muerteadas son una representación teatral que se celebra en las noches durante las festividades del Día de Muertos, en donde una supuesta persona que ha fallecido revive con la ayuda de curas, doctores y espiritistas y deambula por las calles contando sucesos picarescos ocurridos en la comunidad, acompañado de versos y música de banda tradicional. Los habitantes del barrio se disfrazan y van recorriendo a lo largo de la noche las calles de la ciudad. Esta tradición se originó hace más de 80 años en San Agustín, Etla, pero actualmente se ha extendido a otras partes de Oaxaca (Amaro, 2022).

Gremium©| Volumen 11 | Número 24 | Noviembre 2024 | pp. 29-46
Revista de acceso abierto editada por Editorial Restauro | ISSN: 2007-8773 | Ciudad de México
https://gremium.editorialrestauro.com.mx/ | contacto@editorialrestauro.com.mx
Sección: Teoría / Theory
Tipo de contribución: Artículo Crítico / Critical Article
https://www.doi.org/10.56039/rgn24a04

Patrimonio documental de la arquitectura en México: el problema de la representación de las mujeres

Architecture's Documentary Heritage: Women's Representation Issue

Esther Anaid Aguilar Hernández[a]
[a]Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco: e-mail, ORCID

Recibido: 14 de julio del 2024 | Aceptado: 23 de noviembre del 2024 | Publicado: 30 de nuviembre de 2024

Resumen

El patrimonio documental de la arquitectura no escapa al problema de representación en el que está implicada la disciplina. En años recientes, se han realizado diversos estudios que, a través de teorías feministas, han evidenciado los innegables sesgos androcéntricos del campo. Es por ello que se vuelve necesaria una revisión de los procesos culturales, desde una perspectiva genealógica –que exponga las relaciones de poder inmersas en la constitución de un patrimonio– y feminista –que proporcione las herramientas teóricas necesarias para cuestionar la hegemonía del androcentrismo– que legitiman los documentos considerados adecuados para su conservación. El objetivo del ensayo es observar los procesos de constitución patrimonial del Acervo de Arquitectura Mexicana (AAM) para problematizar la falta de representación del trabajo de las mujeres arquitectas en los archivos documentales de la disciplina y poder analizar las implicaciones disciplinares y socio-culturales que esto produce en la construcción de una memoria parcial de la disciplina. Esta problemática ha sido abordada desde los estudios feministas –la representación en la construcción de la memoria–, aquí trasladamos esta reflexión al campo de estudio de la arquitectura para reivindicar la labor de las mujeres en la disciplina.

Palabras clave: arquitectura, memoria, patrimonio documental, estudios feministas.

Abstract

The documentary heritage of architecture is not exempt from the issue of women's representation, a problem that pervades the discipline. In recent years, the incorporation of feminist studies has revealed the undeniable anthropocentric biases within the field of architecture. A genealogy and feminist-based review is necessary to expose the power dynamics embedded in the construction of heritage, providing the theoretical tools to question androcentric hegemony. By examining the cultural processes that legitimize the selection of documents deemed suitable for preservation, we can uncover the implications of these practices. The aim of this study is to analyze the underrepresentation of women architects in the documentary archive Acervo de Arquitectura Mexicana (AAM), highlighting the disciplinary and socio-cultural effects this has on the construction of a collective architectural memory. This inquiry draws on a topic widely explored in feminist studies: the role of representation in shaping memory. It now brings this subject into the field of architecture to advocate for women's recognition and participation within it.

Keywords: architecture, documentary heritage, feminist studies, memory.

1. Introducción

Los conceptos reificados se caracterizan por presentarse como elementos neutros que participan imparcialmente de las dinámicas sociales. Sin embargo, asumir esto es dar cabida a la reproducción de desigualdades sociales, culturales, económicas o políticas. En las primeras décadas del siglo XXI, las reflexiones y cuestionamientos sobre concepciones que se asumían como universales o naturales –debido a los procesos de institucionalización a los que estas habían sido sometidas durante décadas o incluso siglos– han captado el interés de investigadoras e investigadores, por ejemplo, la idea de patrimonio cultural. Carolina Quiroga plantea que "el patrimonio no es un elemento neutral, sino que como fiel reflejo de la sociedad donde se inserta reproduce las estructuras de poder patriarcales" (2024, p. 88). Asimismo, Iñaki Arrieta, retoma el trabajo de Laurajane Smith para exponer que "el patrimonio cultural [...] ha sido construido y legitimado desde una visión elitista, eurocéntrica u occicéntrica y masculina" (2017, p. 11). Otro aspecto que ha ayudado a la construcción de un patrimonio androcéntrico es que "el género se ha pasado por alto en los debates patrimoniales" (Arrieta,

© Esther Anaid Aguilar Hernández 2024
Este artículo es una publicación de acceso abierto. CC BY-NC-ND

2017, p. 11). A partir de estas lecturas críticas se infiere que el proceso de constitución patrimonial es marcado por una discriminación de lo que no refiere a los valores ligados al patriarcado, este "ha privilegiado lo grandioso, lo monumental, lo antiguo, lo prestigioso como valores intrínsecos de los objetos" (Quiroga, 2024, p. 89) que lo conforman. Representando sólo una parte de la cultura, historia o memoria de la humanidad: la perspectiva de los vencedores[1].

La necesidad de poner en cuestión la construcción de una memoria y un patrimonio pretendidos como universales, surge de los grupos discriminados por razones de género, raza, clase, entre otros. El colectivo de las mujeres ha trabajado para generar formas alternativas de preservación y construcción de archivos documentales que resguarden las memorias de las diversas intersubjetividades que componen el grupo, esto ha sido difícil puesto que las instituciones muy pocas veces promueven políticas contrarias a su agenda –ejemplo de esto es que la UNESCO:

> *demoró en trabajar en la vinculación del patrimonio cultural con la problemática de género en general, y en la consideración de los archivos, como parte del patrimonio cultural mundial de las mujeres, en particular. Una de sus primeras iniciativas surge en el año 2015 (Vasallo, 2018, p. 86).*

La importancia de preservación documental da un giro emancipatorio en el análisis de Marika Cifor & Stacy Wood, quienes, reconocen el potencial contenido en el archivo como dispositivo "para trabajar hacia el desmantelamiento del patriarcado heteronormativo, capitalista y racista desde diferentes frentes y vías[2]" (2017, p. 2). Igualmente, Martien de Vletter problematiza el rol de las instituciones que resguardan el patrimonio, "los museos son cuestionados cada vez más en relación al origen de sus acervos y sus prácticas descriptivas"[3] (2024, párr. 2) esto debido al origen colonial de dichas instituciones.

Específicamente se pone el foco en el patrimonio documental, debido a que su carácter dual ha canalizado dos ejercicios, por un lado, su utilización como tecnología de poder[4] para construir y perpetuar un discurso asociado al régimen de verdad del patriarcado, y por el otro lado, se ha consolidado como un lugar de resistencia, como un dispositivo transmisor de memoria desde las teorías feministas. La tensión imbricada en esta dualidad, la disputa de fuerzas es el eje que guía el siguiente ensayo crítico. El objeto en el que aterriza dicha tensión es el Acervo de Arquitectura Mexicana (AAM). Así, a partir de la puesta en juego de las fuerzas antes mencionadas, se plantea el objetivo de observar los procesos de constitución patrimonial, en específico del archivo como patrimonio documental de la arquitectura en México –como tecnología de poder– para problematizar la falta de representación del trabajo de las mujeres arquitectas, tanto en la historiografía como en los archivos documentales de la disciplina, y así, observar y analizar las implicaciones del sesgo androcéntrico en la construcción del discurso y la memoria de la arquitectura en México.

El estudio se enmarca en una perspectiva genealógica –que ayude a develar las relaciones de poder implicadas en la construcción del patrimonio documental– y la teoría feminista –que proporcione herramientas teóricas para evidenciar el sesgo androcéntrico en los acervos documentales, así como pistas o ejemplos de cómo realizar una práctica archivística feminista.

La pertinencia del análisis radica en su aproximación crítica. Con este acercamiento se busca observar los procesos de la práctica archivística desde un lugar distinto para obtener otro tipo de información que permita la construcción de archivos que reflejen la diversidad cultural y que contengan la experiencia de otras intersubjetividades. Asimismo, busca abonar a la discusión a la que se ha visto enfrentada la arquitectura en los últimos años, desde disciplinas como los estudios de género, los estudios feministas, la geografía feminista, la semiótica o incluso desde la disciplina misma. Los fundamentos teóricos de la arquitectura están implicados en una crisis que ha generado interrogantes importantes necesarias para que la arquitectura cambie sus preceptos androcéntricos y patriarcales.

El contenido del ensayo se organiza en tres apartados, en el primero se elabora la perspectiva teórica que enmarca el análisis, se presenta en dos partes, en el primer apartado se desarrollan los conceptos que estructuran el análisis genealógico, y en el segundo, los conceptos retomados de las teorías feministas que permiten la problematización de la falta de representación de las mujeres arquitectas

en el AAM. En el siguiente apartado se presenta el caso de estudio Acervo de Arquitectura Mexicana, aquí se pretende responder a dos interrogantes, primero, de qué manera se constituye un patrimonio documental, para ello se revisa brevemente el proceso de catalogación del archivo y los principales archivos de arquitectura en la Ciudad de México, y posteriormente, se muestra cómo se constituye un archivo de arquitectura, para terminar con los datos más relevantes del AAM. Ulteriormente, se plantea y se desarrolla la discusión en torno al objeto de estudio y al problema de la representación. Las preguntas que se responden en este apartado son qué acontecimientos hacen emerger la lucha de fuerzas entre lo patrimonial y su cuestionamiento. En este sentido, a partir de la identificación de dos acontecimientos clave se intenta mostrar las relaciones de poder implicadas en la constitución del patrimonio documental de la arquitectura de México, observando el uso del discurso y las imágenes en su dualidad, como tecnología de poder, así como dispositivo de resistencia y de preservación de la memoria. Posteriormente se busca responder al cuestionamiento de qué implicaciones socio-culturales tienen estas pugnas en la arquitectura y la práctica archivística. Finalmente se concluye con una reflexión en torno a las posibilidades que brinda el hacer archivístico feminista y las brechas que quedan pendientes para revisar en futuras investigaciones.

2. Perspectivas que enmarcan la observación del AAM

2.1. Perspectiva genealógica

Las perspectivas que enmarcan la observación del Acervo de Arquitectura Mexicana (AAM) responden al carácter dual del patrimonio documental, por un lado, se pretende un acercamiento al archivo que nos permita entenderlo como tecnología de poder y por el otro mostrarlo como lugar de resistencia política, dimensión explorada desde los estudios feministas.

La mirada genealógica consiente un acercamiento en el que se evidencian las diferentes fuerzas puestas en juego en la delimitación y constitución de la memoria[5], del relato que se trasmite a través de los objetos que son definidos como patrimoniales. De esta mirada destacan dos aspectos, el primero es el cuestionamiento del relato histórico con un origen esencial y fundante, y que por lo tanto implica una verdad irrefutable porque ha sido coartada a lo largo del tiempo (Foucault, 2004). Lo anterior se cuestiona a partir de la búsqueda del origen que plantea la genealogía: la procedencia,

> *seguir el complejo hilo de la procedencia es, al contrario, conservar lo que ha sucedido en su propia dispersión: localizar los accidentes, las mínimas desviaciones –o, al contrario, los giros completos–, los errores, las faltas de apreciación, los malos cálculos que han dado nacimiento a lo que existe y es válido para nosotros, es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no hay ni el ser ni la verdad, sino la exterioridad del accidente (Foucault, 2004, pp. 27-28).*

El segundo aspecto está relacionado con la emergencia, el punto de surgimiento[6] Ésta:

> *se produce siempre en un cierto estado de las fuerzas. El análisis debe mostrar el juego, la manera en que luchan unas con otras o el combate que llevan a cabo [...] para escapar a la degeneración y recuperar vigor a partir de su propio debilitamiento (Foucault, 2004, p. 34).*

Las fuerzas que se ponen en juego se refieren a las relaciones de poder implicadas en diversos procesos sociales y culturales que marcan el curso de los eventos que nos definen y que delimitan nuestra existencia. A través de este acercamiento se rastrea la emergencia de la relación de poder en la que está implicado el patrimonio documental actualmente. Su operatividad como tecnología de poder empieza a ser cuestionada mediante herramientas teóricas que desmotan su procedencia como elemento que nos habla de un origen universal.

El poder debe analizarse en su ejercicio y en las formas que asume para operar como "un modo de acción de unos sobre las acciones de otros. Es una relación actuante, sólo existe en el acto [...] apoyada, a veces –para que su acción sea eficaz– en estructuras de carácter permanente que coadyuvan a que la relación de poder se imponga" (García Canal, 2017, p. 235). Para estudiar la actuación del poder, se deben observar las partes implicadas "en cuanto a relaciones de fuerza, de múltiples fuerzas, siempre móviles y no igualitarias, en sus más diversos e insospechados

encadenamientos, alianzas, consentimientos y enfrentamientos" (García Canal, 2017, p. 235). En esta disputa "interviene un elemento de suma importancia: la libertad [...] condición de existencia del poder; sin ella su ejercicio no opera, ya que requiere [...] un sujeto con capacidad de resistir" (García Canal, 2017, p. 236).

Existen varias tácticas que buscan el ejercicio de poder, definidas como modos específicos y locales de operación del poder en diferentes contextos, se relacionan con estrategias más amplias, pero actúan a nivel práctico y concreto, configurando disputas en situaciones particulares, son herramientas flexibles y adaptables que cambian de acuerdo a la situación en la que se involucran (Foucault, 2010).

Una de ellas es el discurso "un sistema de saber-poder que define las condiciones necesarias para que algo se considere verdadero, y permita la construcción del conocimiento, considerado como un efecto del discurso más que una descripción de la realidad" (Foucault citado en González Mateos, 2017, p. 278). Es decir, el relato histórico contiene los constructos sociales que, mediante su repetición y acatamiento, se entienden como intrínsecos a una naturaleza humana y por lo tanto no se cuestionan. La puesta en escena del discurso, su representación son las normas sociales que reproducimos cotidianamente. González Mateos (2017) explica que la escenificación es al mismo tiempo un efecto de las prácticas culturales que la condicionan y que hacen que sea comprendida y aceptada, también construye las categorías de los objetos designados como referentes culturales o sociales, los agrupa, los distingue y estructura su percepción. Estos elementos constituyen el patrimonio histórico y su validación se encuentra atravesada por el sesgo androcéntrico, a saber,

> *el modo en que se piensa y se entiende, así como se refleja y se constituye una práctica social, ha sido en base a percepciones y valoraciones masculinas occidentales de las clases sociales de élite que establecieron cómo el patrimonio era definido, identificado, valorado y preservado (Quiroga, 2024, p. 88).*

Néstor García Canclini observa que "los mitos nacionales no son un reflejo de las condiciones en que vive la masa del pueblo, sino el producto de operaciones de selección y trasposición de hechos y rasgos elegidos según los proyectos de legitimación política" (2016, p. 177). Es decir, la selección de los lugares, objetos, ritos y relatos que conforman al patrimonio histórico tienen la intencionalidad política de reforzar y reproducir los supuestos rasgos identitarios de una cultura; éstos se organizan jerárquicamente, a través de ellos se plantea un status quo que se presenta como natural, un orden que no se puede cuestionar porque se deriva de procesos orgánicos. Este entendimiento dificulta su puesta en cuestión. García Canclini afirma que al enfrentarnos a la magnificencia de una obra monumental "a casi nadie se le ocurre pensar en las contradicciones sociales que expresan" (2016, p. 150). Por ello el patrimonio es uno de los lugares donde sobrevive sin dificultad el discurso de la ideología tradicionalista; Carolina Quiroga explora cómo "los discursos autorizados han estado dominados por una perspectiva occidental, especialmente eurocéntrica [...] que ha privilegiado lo grandioso, lo monumental, lo antiguo, lo prestigioso como valores intrínsecos de dichos objetos" (2024, p. 89).

El concepto de patriarcado como noción de poder y políticas ampliadas es definido desde el feminismo radical[7]. Se lo concibe como estructura de relaciones de poder, así como sistema político (Amorós & de Miguel, 2020, p. 41). A través de esta ideología se reproduce el ejercicio de poder que perpetua la subordinación de las mujeres. El patriarcado impone su dominación de diversas formas: a través del discurso, de los sujetos que lo representan o de las imágenes que se derivan de este. En el caso del campo archivístico se ha puesto en cuestión su supuesto carácter neutral, verdadero y objetivo desde los estudios feministas[8] (Cifor & Wood, 2017, p. 8), abonando a la despatriarcalización del patrimonio que busca desafiar la hegemonía masculina cuya pretensión es mantenerse en el poder a través del dominio del discurso; esto implica una discriminación política, económica, cultural y afectiva de las subjetividades vinculadas a lo femenino (Quiroga, 2024, p. 89).

2.2. Perspectiva feminista

"Los estudios feministas han tenido una gran influencia en dar forma al entendimiento de las diversas relaciones entre el archivo y el poder, desde el inicio del posmodernismo hasta el incremento de

marcos de justicia social"[9] (Cifor & Wood, 2017, p. 8). Para observar la dimensión política del archivo y del patrimonio documental se problematizan los procesos expuestos anteriormente desde teorías feministas.

El género como categoría de análisis social "nos obliga a reflexionar sistemática y constantemente sobre un tema que no puede ni debe ser esquivado: las relaciones de desigualdad entre las mujeres y los hombres" (Lamas, 2017). Ésta ayuda a distinguir los aspectos sociales, culturales y construidos, de los biológicos[10] y tiene un carácter crítico "destinado a facilitar la desarticulación de las relaciones ilegítimas de poder" (Amorós & de Miguel, 2020, p. 41). El género también es un constructo social y, en este caso, se refiere a la simbolización que se hace de la diferencia anatómica, que se constituye en la cultura y es internalizada psíquicamente; esta lógica cultural condiciona las normas sociales y su reproducción y sirve como fundamento para reproducir las desigualdades entre diversos sujetos. Aquí también se ven implicadas otras condiciones como la clase, la edad, la etnicidad, se intersectan y producen diversas formas de subordinación (Lamas, 2017). Estas diferencias se reifican en la escenificación de los discursos que se imponen socialmente y se reproducen en lo cotidiano mediante la repetición de la imagen o del discurso.

La representación es el ejercicio de hacer presente algo ausente a través de palabras o figuras, imágenes, "alude a la capacidad de utilizar algo perceptible a los sentidos [...] para sustituirlo por algo distinto, estableciendo una relación de referencia" (González, 2017, p. 278). La imagen como medio de representación, concreta procesos de subjetivación[11]. Estos también se hayan atravesados por relaciones de poder, que exigen "la realización de un trabajo sobre sí; una manera de objetivarse a sí mismo, siguiendo ciertas normas y procedimientos sugeridos, inducidos o impuestos por las reglas sociales, que podrá asumir como propios y comprometer en ellos su creencia" (García Canal, 2017, p. 243). Los procesos constitutivos del sujeto, la objetivación y subjetivación trabajan en dos niveles, el primero son las normas, las prácticas y las características del mundo social al que pertenece el individuo y las que va conociendo conforme se adentra en él, ese conocimiento delimitará su actuar y su forma de presentarse en el mundo (Foucault, 2014); la segunda tiene que ver con los procesos internos de formación que nos preceden y de los que no tenemos dominio, son procesos de configuración en los que el sujeto no está dado (Soto, 2023, p. 82). En este sentido el sujeto identifica los elementos que, socialmente, lo representan, desde su subjetividad, y los reproduce construyéndose como individuo social. Estas representaciones se enmarcan en relaciones de poder que exigen un sistema de diferenciaciones que promuevan distinciones de estatus, de economía, de lugares, de privilegios. Éstas son disimétricas, se pueden cuestionar, denunciar o exhibir (García Canal, 2017). Desde la crítica feminista se cuestionan las diferenciaciones fundamentadas en factores biológicos, Raquel Osborne no niega la necesidad de conceptualizar las diferencias de los cuerpos, lo que denuncia es "la tendencia habitual de las dicotomías a la jerarquía" (2020, p. 184). Destaca que las dicotomías absolutas entendidas como si fueran polos opuestos "no son inocentes; tienen implicaciones importantes y claramente desfavorables a las mujeres porque acaban proponiendo un sistema de segregación sexual (Osborne, 2020, p. 185). Una de las dicotomías más persistentes y extendidas que fundamentan la comprensión del ser humano y su relación con el mundo es la de naturaleza-cultura, otra es la de lo femenino-masculino ambas generan una segmentación en la configuración del orden social (Osborne, 2020). Las dicotomías tienen la característica de que pueden formar equivalencias, por ejemplo, la cultura es al hombre como la naturaleza es a la mujer.

Se observa que la representación, al igual que el patrimonio documental, es utilizada como un medio impositivo, pero también puede fungir como dispositivo de rebelión y réplica. Este marco de observación nos permite evidenciar y analizar el vacío existente en los archivos de arquitectura sobre la labor de las mujeres arquitectas, además de despojar al hecho de la naturalidad que se le atribuye.

3. El caso del Acervo de Arquitectura Mexicana

El AAM es el objeto que se pone en tensión a través de las perspectivas expuestas. Antes de adentrarnos en su análisis se revisan los procesos de catalogación del archivo y se observan los principales archivos de arquitectura de la Ciudad de México para identificar los rasgos que los definen a fin de problematizarlos.

Anteriormente, el valor de los documentos residía en su carácter jurídico, tiempo después se

fue observando su sentido histórico. A partir del siglo XIX "se empezó a considerar al documento de archivo como fuente para saber del acontecer histórico" (Pérez, 2011, p. 59). Este cambio fue impulsado por la ideología del momento, en cuyos objetivos se encontraba la construcción de las bases del nacionalismo mexicano[12]. Para lograrlo fue indispensable el conocimiento de la historia antigua y colonial (Pérez, 2011). De esta manera la información contenida en los documentos se utilizó, y se sigue utilizando, para "fundamentar nuestro nacionalismo [...], son un medio para crear una identidad, afianzar nuestras raíces y tradiciones y conformar nuestra cultura" (Pérez, 2011, p. 60). La selección de estos documentos debe cumplir ciertas características como

> *tener en cuenta el principio de procedencia, es decir, su origen institucional y el proceso natural de su integración, observar que el documento tiene un valor seriado y que su apreciación puede proporcionar un cambio en su valoración de documento eminentemente administrativo a histórico testimonial (Pérez, 2011, p. 60).*

Los criterios de valoración de los documentos a resguardar, se institucionalizaron a partir de 1984, la UNESCO en conjunto con el Sistema de red de archivos del gobierno federal y la gestión documental establecieron la administración de documentos como actividad encargada del control de los acervos que reciben. Este proceso se puede dividir en tres etapas, la primera es el archivo de trámite, en el que se realiza una selección y catalogación para evaluar la incorporación de la nueva adquisición, a saber, en qué acervo se resguardará, la segunda es el archivo intermedio o de concentración, aquí se realiza la selección definitiva que, en seguida, pasa al archivo histórico, lugar de resguardo permanente (Pérez, 2011).

Los archivos dedicados a resguardar la memoria de la arquitectura contienen documentos como planos, croquis, perspectivas, fotografías, negativos, memorias descriptivas, estados financieros de obras, presupuestos, cartas, bitácoras de obras, reconocimientos, entre otros (Cruz, 2013). En México existen varios archivos de arquitectura mexicana del siglo XX, algunos se resguardan en instituciones gubernamentales como el Instituto Nacional de Bellas Artes –con planos de Adamo Boari, Federico Mariscal y Juan Segura–, o el Archivo Histórico de la Ciudad de México –integrado por planos de distintos edificios organizados en estilos arquitectónicos. Otros centros de conservación se encuentran en diferentes universidades del país, por ejemplo, la Universidad La Salle resguarda el archivo del arquitecto Vladimir Kaspé, en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco se encuentran los fondos de Juan O'Gorman, Max Cetto y Enrique Yañez (Cruz, 2013).

Asimismo, el Comité Mexicano de Memoria del Mundo (CMMM) –que forma parte de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)– cuenta con dos fondos que son parte del patrimonio documental de la arquitectura, el Fondo de la Antigua Academia de San Carlos en el que se reúnen documentos históricos del periodo de 1781 a 1919. Este acervo

> *representa la memoria de la vida académica de la arquitectura y las artes en México desde sus inicios hasta la creación de la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA). Se trata de un fondo único, tanto por sus contenidos como por su conservación (México en la memoria del mundo, 2023b).*

El archivo se encuentra en la biblioteca Lino Picaseño de la Facultad de Arquitectura (FA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El otro fondo es el Archivo Histórico, Fundación Sordo Madaleno A.C, éste resguarda documentos que van de 1939 a 2023[13], contiene material fotográfico y documental sobre arquitectura y desarrollo urbano de México. Se organiza en cuatro partes, el taller de arquitectura, la planoteca, manuscritos y el archivo vivo. Este archivo es representativo del periodo moderno de la arquitectura mexicana (México en la memoria del mundo, 2023a). A estos se suma el Acervo de Arquitectura Mexicana, sumando un total de once archivos.

El AAM –antes Archivo de Arquitectos de México[14]– es el objeto de análisis de este ensayo, por lo tanto, es necesario conocer algunos datos relacionados con su acervo. Se encuentra en la FA de la UNAM, en diciembre de 2002 se inició su construcción con el objetivo de "preservar los archivos de destacados

profesionales de la disciplina en el siglo XX" (Cruz, Drago & Hernández, 2020, p. 78). La misión es conservar y rescatar los documentos que dan cuenta de la historia oficial de la arquitectura mexicana (Figura 1). Esta empresa se inició cuando el director de la facultad Felipe Leal González recibió el archivo del arquitecto Augusto H. Álvarez, donado por sus hijos. A partir de este hecho se realizaron otras donaciones de archivos de otros arquitectos. Algunos de los criterios que delimitan la selección de los acervos documentales que se aceptan son

que el arquitecto, por su calidad, tenga un amplio reconocimiento en el gremio; que tenga prestigio nacional e internacional; que tenga un lugar en la historiografía de la arquitectura mexicana del siglo XX, que sus obras tengan una impronta en las ciudades; que sus aportaciones en el diseño arquitectónico y en la experimentación estructural sean relevantes, o que su labor en la protección del patrimonio haya sido fecunda (Cruz, Drago & Hernández, 2020, p. 80).



Figura 1. Restauración de planos. Fuente: AAM Image.

Actualmente el AAM cuenta con 31 acervos de diferentes arquitectos, a continuación, se muestra una tabla de las primeras 15 donaciones. Posteriormente se recibieron los archivos de Jorge González Reyna, Antonio Attolini Lack, Francisco Javier Serrano, de la Academia Nacional de Arquitectura[15], Imanol Ordorika Bengoechea, Agustín Hernández Navarro, Juan Antonio Tonda Magallón, David Muñoz Suárez, Boris Albin Subkis, Luis Antonio Ortiz Macedo, Germán Herrasti Ortiz, Alberto González Pozo, Arcadio Artis Espriu, Eliseo Arredondo González, Ernesto Gómez Gallardo y Martha Elena Campos Newman. El archivo de Clara Porset también es resguardado por la FA, pero no pertenece al AAM (Difusión cutural FA, 2021). En la tabla 1, así como en la lista enumerada se empieza a evidenciar el problema de la representación de las mujeres arquitectas. Hasta el año 2021, el porcentaje de archivos de mujeres arquitectas era de 0%. Anteriormente el AAM se llamaba Archivo de Arquitectos Mexicanos. En el 2022 se recibe el acervo de Martha Elena Campos Newman, cambiando el porcentaje de cero a 3.2%. Así mismo se renombra el acervo.

Tabla 1. Archivos donados al AAM hasta el año 2013.

No.	Archivo	Año
1	Mario Pani	-
2	José Villagrán	-
3	Augusto H. Álvarez	Enero 2002
4	Augusto Pérez Palacios	Marzo 2003
5	Abraham Zabludovsky	Octubre 2003
6	Carlos Mijares	Octubre 2004
7	Enrique de la Mora	Diciembre 2004
8	Enrique Carral	Enero 2005
9	Manuel Rosen	Mayo 2007
10	Félix Candela	Diciembre 2007
11	José Luis Benlliure	Septiembre 2009
12	Mario Lazo Villareal	Septiembre 2011
13	Ramón Torres Martínez	Octubre de 2011
14	Enrique Yáñez de la Fuente	Octubre de 2012
15	Jaime Ortiz Monasterio	Julio de 2013

3.1. Emergencia de la relación de poder entre el patrimonio cultural como tecnología de poder y el archivo como dispositivo transmisor de la memoria

El problema de la representación en el patrimonio documental de la arquitectura se aborda desde dos fenómenos que hacen emerger la lucha de fuerzas entre lo patrimonial y las herramientas teóricas que lo ponen en cuestión, parecen fenómenos inconexos, no obstante, poco después de su institucionalización se involucran en una disputa a fin de cuestionar la imposición de un constructo cultural. Los fenómenos a los que se hace referencia surgen en la segunda mitad del siglo XX y son la institucionalización de la idea de patrimonio cultural[16] y el surgimiento de la definición de patriarcado como sistema político y del género como categoría de análisis, cuya teorización sucede en los movimientos feministas en las décadas de los años 60 y 70[17]. La identificación de estos dos procesos permite una aproximación en la que se observan las tensiones entre el mantenimiento de un patrimonio cultural que se presenta como universal y, como forma de resistencia, el cuestionamiento de dicha tecnología de poder a través de las herramientas teóricas que perturban los aspectos fundamentalistas y universalistas en los que éste se sustenta. Una vez contestada la primera cuestión del apartado, analizamos las problemáticas e implicaciones del proceso de construcción patrimonial al que no se le opone alguna resistencia y que sucede cuando sí hay conflictos relacionados con su imposición. El análisis de los procesos que constituyen el patrimonio documental deja ver la conflictividad generada por la construcción de un discurso marcado por el sesgo androcéntrico: la imposición de un relato homogeneizado y discriminatorio.

3.2. Tácticas constitutivas del patrimonio documental

El proceso de legitimación e institucionalización[18] del patrimonio documental se implica en una relación de poder, a partir del momento en que surgen las herramientas teóricas necesarias para cuestionar su hegemonía. El análisis de una de las funciones[19] del patrimonio histórico –la construcción de una identidad cultural que pretende ser universal– muestra por qué este se ve comprometido en una relación de poder en años recientes. La lectura del patrimonio arquitectónico, así como la subjetivación del arquitecto, bajo esta misma óptica coadyuva a transformar las grandes narrativas de la disciplina y de los sujetos que la protagonizan, ya que se desnaturalizan, al enfrentarnos a la magnificencia del relato, la monumentalidad de los edificios (García Canclini, 2016) ya no se dificultará su cuestionamiento.

En este mismo sentido, el discurso historicista de la arquitectura se construye mediante la selección de referentes excepcionales según los cánones

disciplinares y que, al igual que los mitos nacionales como plantea García Canclini, no son representativos de las prácticas del grueso de los profesionales del campo, sino que se seleccionan y organizan para reproducir una mirada androcéntrica de la disciplina. Los procesos de patrimonialización buscan "legitimar el patrimonio como las producciones de maestros, genios [...], unas figuras masculinas, blancas, europeas que han creado objetos sobresalientes" (Quiroga, 2024, p. 92).

La participación histórica de la mujer en la arquitectura no se ve reflejada en los acervos que resguardan los documentos que constituyen la memoria de la disciplina. El ejercicio de legitimación e institucionalización se pone en escena en la ritualización cultural[20]. En esta escenificación se reproduce una discriminación que define los elementos del patrimonio histórico y ésta reproduce las lógicas utilizadas para legitimar las diferencias de género en perjuicio de las mujeres u otras subjetividades. Así uno de los rituales de la arquitectura es el proceso de formación del arquitecto estrella, encarnado en un sujeto representante de los valores que se relacionan socialmente a lo masculino. Este se va preparando durante los estudios profesionales para salir al campo a poner en escena las lógicas y las formas de ejercer la práctica arquitectónica fundada en la modernidad. En estos procesos de objetivación y subjetivación, la competencia, la fuerza, el saber racional, entre otros, son las cualidades por alcanzar, dejando fuera otras maneras de hacer como el cuidado, la cooperación, la vulnerabilidad (Aguilar, 2022b).

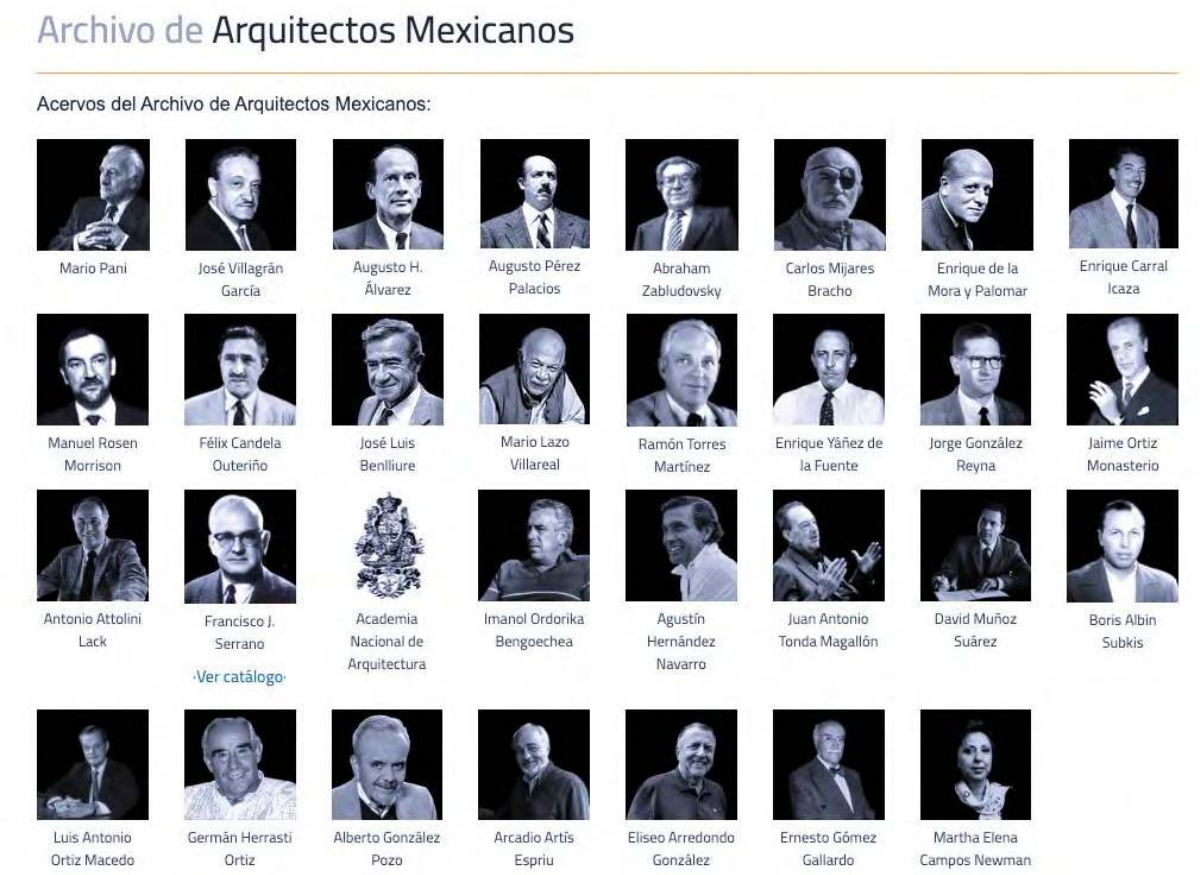

Figura 2. Archivos del Acervo de Arquitectura Mexicana. Fuente: AAM Image.

Si observamos las características mencionadas, se pueden ordenar en opuestos. La concepción de la realidad a través de dicotomías permite la organización y jerarquización de los constructos sociales como lo plantea Raquel Osborne en su crítica feminista. En la arquitectura existe una dicotomía relacionada con la valorización de la edificación como objeto de estudio único de la disciplina, esto se reproduce históricamente a través del discurso hegemónico como táctica de poder. La producción del espacio interior ha sido un

ámbito en el que se ha concentrado el trabajo de las mujeres en el campo y también ha sido parte de un proceso de jerarquización en el que la producción del interiorismo queda subordinada a la producción de la envolvente arquitectónica, es decir, la importancia de la edificación siempre supera a lo que se encuentra contenido en el interior. Esto que pareciera ser casualidad se ha construido[21] activamente desde el momento en el que las mujeres lograron acceder a la formación y al campo profesional en arquitectura (Wright, 1977). Por ejemplo, a mediados del siglo pasado, las mujeres que habían colaborado con arquitectos reconocidos, fueron eliminadas de los libros de historia de la disciplina. Hasta finales del siglo XX se inicia una recuperación de sus aportaciones, el caso de la arquitecta Eileen Gray es representativo de este fenómeno; cuatro de sus edificios, incluyendo la casa E.1027, durante muchos años fueron atribuidos a su socio Jean Badovici[22] (Cigliano, 2022). En estos procesos se evidencian las relaciones de poder, que además de tener una dimensión discursiva –por omisión en este caso–, "están profundamente inscritas en condiciones materiales y económicas específicas" (López, 2009, p. 365).

3.3. Tácticas y resistencias de la representación y la memoria

La resistencia a las tácticas de poder es necesaria para cuestionar la construcción del discurso hegemónico de la arquitectura. Los ejes que delimitan a la disciplina se presentan claramente, y son los que dictan sus prácticas o los cánones que hay que reproducir, las lógicas de trabajo que se tienen que seguir, entre muchas otras cosas. A continuación, revisamos algunas de las tácticas que ponen en marcha las relaciones de poder para lograr la casi nula representación de mujeres en la profesión en México.

La historiadora Michelle Perrot (2006) identifica como uno de los obstáculos de la representación, el uso del lenguaje[23], a saber, una táctica de poder. Se refiere al uso del género masculino cuando se designan a varios sujetos de distintos sexos. Esta cuestión se ve reflejada en el caso del AAM, anteriormente llamado Archivo de Arquitectos Mexicanos (en la Figura 2 se observa cómo la denominación en masculino no se ha cambiado a pesar de que el acervo de la arquitecta Campos Newman ya forma parte de él). Esta denominación reclama nuestra atención debido a la implicación de que el archivo sólo recibe y conserva documentos de arquitectos hombres. Este nombre se mantuvo vigente hasta el paro feminista promovido por diversas colectivas[24] de la FA. En este ejercicio de pausa, se disputaron espacios de representación para las mujeres que habían estudiado y trabajado como arquitectas en México pero que no formaban –o forman– parte del relato historicista de la disciplina. Se logró avanzar en esta problemática gracias al ejercicio de resistencia. Una de las exigencias dentro del pliego petitorio, fue el renombramiento de diversos espacios dentro de la facultad para comenzar a conocer y reconocer a las mujeres que habían participado activamente en la profesión pero que, por algún motivo, no figuran en el relato hegemónico de la arquitectura (Aguilar, 2022a). Ejemplo de esto fue el renombramiento del auditorio Carlos Lazo, con el nombre de la Dra. Estefanía Chávez Barragán, como se observa en la figura 3. Poco después del paro, el Archivo de Arquitectos Mexicanos recibió el fondo documental de la arquitecta Martha Elena Campos Newman, además del ejercicio de resistencia realizado por las compañeras de la facultad, este hecho hizo impostergable el cambio de nombre a Acervo de Arquitectura Mexicana.



Figura 3. Teatro Estefanía Chávez Barragán en la FA, 2022. Fuente: fotografía de la autora.

El paro fue el ejercicio de resistencia implicado en el ejercicio de poder institucionalizado de la FA. El actuar crítico de las paristas, al interior de dicha relación de poder y de las normas impuestas, al rechazarlas, denunciarlas, resistirlas, se generó la posibilidad de imaginar otras formas de hacer, "diseñarlas bajo otras coloraciones, trabajar para su modificación en aquello en lo que han devenido inaceptables, reducirlas en intensidad, mostrando que la actitud crítica es en sí misma una actitud política" (González Mateos, 2017).

En los estudios de la memoria, la representación es una categoría fundamental para cuestionar categorías de análisis esencialistas o totalizadoras, desfetichiza fuentes tradicionales de consulta para ampliar las prácticas, los discursos sociales y culturales (López, 2009). La reversión de los procesos discriminatorios se puede dar mediante "el conocimiento y la difusión de los aportes que las mujeres han realizado [...]. La historia de la arquitectura y las publicaciones, las referencias, los archivos y los registros en muchas ocasiones han suprimido o invisibilizado su legado" (Quiroga, 2024, p. 92). Estos ejercicios permiten que la memoria sea una herramienta para la subversión del relato historicista, sin embargo, se presenta una dificultad: la falta de fuentes.

Perrot (2006) se enfrentó a esto cuando inició el proyecto de escribir una historia de las mujeres, se encontró con un obstáculo más: la selección sexuada de los documentos que son valuados para ser resguardados, es decir, existen ciertas características que el documento debe cumplir para que se conserve, por ejemplo, si se guarda la correspondencia de un hombre célebre con su esposa se protegen sólo los documentos que él escribe y no las respuestas de su esposa[25] o, como se observa en las disposiciones del AAM, se debe contar con una amplia trayectoria validada institucionalmente, bajo los criterios dictados por el mismo organismo. En este sentido se retoma la problemática, planteada por Martien de Vletter, en la que se expone cómo la práctica archivística fundada en el colonialismo "ha contribuido a establecer el canon de la blanquitud en la arquitectura"[26] (2024, párr.3). A estas tácticas de exclusión se le suma la práctica reproducida socialmente en la que las mujeres, destruyen sus propios documentos, debido a que los consideran de poca importancia (creencia inculcada socialmente)[27] (Perrot, 2006). Emanuela Borzacchiello (2016) realiza un ejercicio de propuesta metodológica en torno a la producción de la memoria, su construcción desde los actos de la memoria, como los gestos, las repeticiones, la escucha, los destalles, todos desde un lugar de resistencia.



Figura 4. María Stella Flores Barroeta en revisión de plano. Fuente: Archivo de la FA-UNAM.

La historia de la arquitectura en México cuenta con muy pocas fuentes referentes al trabajo de las arquitectas, sobre todo del siglo pasado, esto derivado de la falta de cuestionamientos sobre las formas en que se narra la arquitectura. Vletter afirma que "durante mucho tiempo, no se cuestionó el papel que jugaban las descripciones en la perpetuación de la injusticia y la exclusión"[28] (2024, párr.2). Actualmente se busca transformar esto, "a través de la expansión de descripciones que vuelvan relevantes aspectos que han sido pasados por alto, que los objetos se hagan accesibles" (Cifor & Wood, 2017, p. 10).

En este sentido, se revisa brevemente el momento de ingreso de las mujeres al campo de la arquitectura. Si bien en un principio no fue mayoritario el número de arquitectas[29], en el momento en el que lograron ingresar a la formación profesional, sí lograron destacar varias de ellas. Ejemplo de lo anterior son María Luisa Dehesa, cuyo trabajo en obras públicas es de suma importancia; Ruth Rivera, y su desapercibida colaboración en el museo Anahuacalli; o María Stella Flores Barroeta –quien se observa trabajando en la figura 4–, cuyos aportes en proyectos de gran escala como la Ciudad Universitaria o el conjunto del Centro Médico (Hurtado, 1997) se les atribuyen enteramente a sus colaboradores representantes del sujeto hegemónico. A ellas se les suman varias más quienes no cuentan con publicaciones sobre su trabajo y no son incluidas en el relato historicista que se imparte en la formación universitaria. En este sentido es urgente trabajar en la construcción de un relato que subvierta la omisión y que reivindique las aportaciones de estas mujeres en el campo profesional. En la misma situación se encuentra el trabajo del interiorismo, quehacer subordinado a la arquitectura.

Retomando el trabajo de Andrea Soto Calderón[30] (2023) observamos que la subjetivación por medio de imágenes, es una de las maneras en la que somos formados, en nuestros deseos, anhelos y vínculos relacionales. Estas también pueden operar como tácticas de poder. Las imágenes nos ayudan a construir imaginarios, a perseguirlos y a representarlos, es decir, "no hay sujeto sin imagen" (Soto C, 2023, p. 67). En este sentido la imagen es un elemento a disputar dentro de las relaciones de poder. La representación que permite la imagen, puede funcionar como un dispositivo en negativo que hace evidente lo que no está. La formación universitaria, así como el relato historicista de la disciplina, nos preparan para entender el campo de la arquitectura como un mundo regido por los valores relacionados a lo masculino, en donde no hay cabida para otro tipo de ejercicio (Aguilar, 2022b). En el caso del AAM la predominancia de archivos de sujetos masculinos es evidente, el ejercicio de selección y jerarquización tiene repercusiones en la forma de subjetivación de las arquitectas. Varias teóricas feministas critican a los profesionales del archivo por el retraso en la teorización del poder con relación a los archivos y los registros, así como el desinterés en el ejercicio político implicado en esta práctica[31] (Schwarts & Cook citadas en Cifor & Wood, 2024).

3.4. Arquitectas en el campo profesional de la arquitectura en México

La falta de representación de las arquitectas es un obstáculo que se ha sedimentado históricamente y que refuerza su operatividad en el momento en que las mujeres manifestaron interés por desarrollarse en la disciplina. La primera mujer arquitecta que se recibió, en la entonces Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, fue María Luisa Dehesa en 1939. Este hecho que pudo marcar un momento de ruptura en el desarrollo de la profesión por la integración al campo de otro tipo de subjetividad y cuya experiencia de vida podría aportar otra manera de hacer arquitectura, no se concretó así. Las mujeres que ingresaban al mundo profesional de la arquitectura tuvieron que desarrollar mecanismos para adaptarse a las lógicas dominantes que estructuran el quehacer hegemónico, por ejemplo, renunciar al reconocimiento y cederlo al sujeto creador, el arquitecto estrella que trabaja en solitario, sin considerar al equipo que lo rodea (Aguilar, 2022b), por mencionar una. De esta manera, las mujeres fueron quedando atrás de esta figura representante de la arquitectura hegemónica.

Desde principios del siglo XX, momento en el que la mayoría de los espacios universitarios aceptan a mujeres, comienza a delimitarse y relegarse la práctica y los roles de las arquitectas a ciertos ámbitos de la disciplina. Gwendolyn Wright (1977) analiza cuatro roles que, desde mediados del siglo pasado, se establecen como las formas en la que las mujeres se pueden desarrollar en el campo sin sufrir tanta discriminación. El primero es el rol de

la mujer excepcional, las pocas arquitectas que se colaban en esta categoría, tenían que comprometerse con los temas que eran considerados propios de la mujer: especializarse en la arquitectura doméstica, el diseño de interiores que reprodujera la estructura familiar tradicional de la clase media y de los roles de género, así como, mantener una vida personal propia de una mujer, es decir, desempeñar su rol de ama de casa excepcional. Las arquitectas que lograron el éxito en este momento no tenían las herramientas teóricas para cuestionar los roles que les habían sido reservados y por lo tanto no los cuestionaron. El segundo rol es el de las arquitectas anónimas, quienes se adaptaban a los roles permitidos para las mujeres en el campo. Trabajaban como dibujantes o asistentes de arquitectos. No era bien visto que intentaran implementar sus ideas, por ejemplo, si alguna quería incidir en las condiciones sociales que promovía la práctica, no lo podía hacer. Es por ello que muchas deciden hablar de la arquitectura, pero fuera del campo (Wright, 1977). El tercer rol es el de las adjuntas a la arquitectura, este espacio tuvo repercusiones en el desarrollo del campo profesional, a saber, el espacio que construyeron las mujeres para aportar información social de gran importancia a los arquitectos, que generalmente no se interesaban en este ámbito, por ejemplo, en el campo de la vivienda. Estas arquitectas estudiaron aspectos del espacio doméstico que fueron clave para mejorar las condiciones de trabajo reproductivo atribuido socialmente a las mujeres (Wright, 1977). El último rol es el del colectivo alternativo, mujeres que no se desempeñaban como arquitectas pero que sus trabajos sí tenían relación con los estudios y procesos del habitar. Estas eran mujeres que trabajaban en planificación urbana o que a través de la literatura proponían un cuestionamiento de los roles de la mujer y de la domesticidad (Wright, 1977). En la investigación de maestría *Prácticas subalternas en la producción del espacio: análisis de las prácticas ejercidas por mujeres en la arquitectura en México del final del S. XX a la segunda década del S. XXI,* se constata que estos roles siguen vigentes con ciertas actualizaciones que no revisaremos aquí. La invisibilización del trabajo de las mujeres arquitectas se sostiene en la falta de representación que se materializa en la falta de referentes en los libros de historia o en la formación profesional. Al reproducir el mecanismo de omisión, de falta de reconocimiento, se ocultan, automáticamente, todos los aportes que han realizado las mujeres en este campo.

A pesar del ejercicio de poder implicado en las relaciones sociales y culturales del campo, han surgido muchos mecanismos de resistencia que, actualmente, han coadyuvado en la recuperación y rescate de otra parte del relato histórico de la disciplina y por lo tanto a la construcción de otro patrimonio documental. Boys y Dwyer plantean un acercamiento distinto a la arquitectura, proponen aproximarse a través de dispositivos que puedan ser interrogados a través de la intersección de prácticas sociales, espaciales y materiales. Los dispositivos seleccionados para sus estudios "han desdibujado los límites entre producción u ocupación, así como, entre el acto de diseñar y habitar" (2017, p. 492). Los dispositivos pueden ser un plano, una película, un recorte de revista, un póster (Boys & Dwyer, 2017). Estos mecanismos nos invitan a sacudir las bases de lo que se considera fundamental, continuar con la discusión de las reglas que legitiman el reconocimiento de ciertos ejercicios arquitectónicos para plantear otros imaginarios, otras maneras de hacer en las que los valores no dominantes encuentren cabida. En este sentido se retoma el trabajo de Guadalupe Jiménez (2016), para plantear el ejercicio de despatriarcalización del patrimonio, agitar el constructo para que sea posible su reconfiguración y se genere el combate al ejercicio de poder en lugar de ser su herramienta. Asimismo, se plantea la necesidad de reflexionar sobre las maneras que podrían construir procesos que no cosifiquen los objetos o la vida y que al mismo tiempo sean capaces de emitir la memoria (Segato en Museo Nacional de Terry, 2020).

4. A manera de cierre

En el desarrollo de la discusión se puede observar que los trabajos de resistencia, generalmente, provienen de los sujetos en condición de subalternidad, en este caso nos enfocamos en la intersubjetividad de las mujeres, sin embargo, podría ser el caso de cualquier otro grupo en condiciones similares. Los esfuerzos concertados en la construcción, organización y difusión de acervos del trabajo de las mujeres provienen de los intereses de las personas que observan un ejercicio político en la constitución de una memoria plural y diversa. En este sentido se

observa con preocupación el retraso innegable en el campo de la arquitectura mexicana con respecto al reconocimiento y legitimación de trabajos que no corresponden a la subjetividad que históricamente se ha considerado la única representante de la disciplina, el hombre que encarna la blanquitud.

El enriquecimiento del acervo documental de la arquitectura en México es de capital importancia, dejando de lado las limitaciones derivadas de lo económico, hay maneras de generar lecturas críticas de dichos archivos aun cuando no existan los recursos para adquirir nuevos acervos, por ejemplo, una mirada que dispute la representación a través de la lectura de los sujetos u objetos que no están presentes.

Las epistemologías feministas han producido diversas metodologías y herramientas para la recuperación de las memorias, que no han sido registradas por las instituciones encargadas de la preservación del patrimonio documental, o que no han sido consideradas con el valor suficiente para ser resguardadas. El ejercicio de conservación y construcción de los archivos documentales vinculados a las vidas de las mujeres es un ejercicio de resistencia feminista, al igual que lo es la búsqueda de otros criterios para reconocer los objetos a los que no les ha sido prestada ninguna atención, ya que es en esos dispositivos que se pueden encontrar otras narrativas. Lo anterior va unido a la construcción de medios teóricos para cuestionar, evidenciar y analizar las relaciones de poder que nos atraviesan. En el campo de la arquitectura en México hay un rezago en esta forma de aproximación y cuidado del patrimonio documental.

Una forma de resarcir las omisiones con respecto al trabajo de las arquitectas es la revisión de los archivos de los arquitectos en los que se evidencie la participación de las personas que trabajaron con ellos, poniendo énfasis en los roles que desempeñaban las mujeres, una redistribución del reconocimiento que complejice el entendimiento de la práctica arquitectónica como trabajo colaborativo y no como trabajo individual. Otra manera sería convocar a las arquitectas que tengan una trayectoria profesional de varios años, a que compartan su experiencia de vida a través de un ejercicio narrativo. Asimismo, se hace necesario observar el quehacer de las personas involucradas en la construcción, conservación y resguardo de los documentos previamente, es decir, antes de que se vuelvan parte de un acervo más grande, con el objetivo de entender por qué surge el interés o la necesidad de dar cuenta de la vida de un ser querido. Y con ello comprender su operatividad como testimonios de una experiencia de vida, del contexto que la enmarcó, así como diversas dificultades que se vinculen con el momento histórico que se vivió. Estas tres líneas de indagación quedan pendientes para profundizar en la práctica del archivo realizada por mujeres y así construir una memoria diversa de la resistencia.

5. Referencias

Aguilar Hernández, E. (12, agosto de 2022a). Entrevista a la Colectiva M.O.F.A. [Cinta de audio]. https://drive.google.com/drive/u/3/folders/1qh8Z0P_i5p0d__vw1sO1w6XkuH-Yx2pR

Aguilar Hernández, E. (2022b) *Prácticas subalternas en la producción del espacio: análisis de las prácticas ejercidas por mujeres en la arquitectura en México del final del S. XX a la segunda década del S. XXI* [Tesis de maestría]. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco.

Amorós, C. & de Miguel, A. (2014). *Teoría feminista: De la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la Posmodernidad*. Minerva Ediciones.

Amorós, C. & de Miguel, A. (2020). *Teoría feminista. De la Ilustración al Segundo sexo 1*. Malpaso Holdings.

Arrieta, I. (2017). El sesgo androcéntrico en el patrimonio cultural. En: *El género en el patrimonio cultural*. (pp. 11-18). Editorial de la Universidad del país Vasco.

Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Editorial Itaca.

Borzacchiello, E. (2016). Pensando en la construcción de archivos feministas en tiempos de violencia: elementos para el análisis. En Blazquez, N. y Castañeda, M. (coord.) *Lecturas críticas en investigación feminista* (345-370). Universidad Nacional Autónoma de México / Red mexicana de Ciencia, Tecnología y Género.

Boys, J. y Dwyer, J. (2017). Revealing work. Interrogating Artifacts to (Re) View Histories of Feminist Architectural Practice. *Architecture and Culture*, vol. 5 (3), pp. 487-504.

Cifor, M. & Wood, S. (2017). Critical feminism in the Archives. *Journal of Critical Library and Information*

Studies, vol. 1 (2), pp. 1-20.

Cigliano, J. (2022). *The women who changed architecture*. Princeton Architectural Press.

Cruz González, L. (2013). El archivo de Arquitectos Mexicanos de la Facultad de Arquitectura de la UNAM: retrospectiva y compromiso. *Arq.Urb*, (9), pp. 56-72.

Cruz, L., Drago, E. & Hernández, M. (2020). Patrimonio documental: memoria y futuro del Archivo de Arquitectos Mexicanos. *bitácora arquitectura*, 45, 78-85. https://doi:10.22201/fa.14058901p.2020.45.77625

Difusión cultural Fa. [Difusión cultural FA] (18 de noviembre de 2021). *Conociendo el Archivo de Arquitectos Mexicanos* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=7iyTCpBoaDE

Foucault, M. (1976) Cours du 14 janvier 1976. En: *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France* (pp. 20-36). Gallimard-Seuil.

Foucault, M. (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia.* Pre-textos.

Foucault, M. (2010). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2014). *Del gobierno de los vivos*. Fondo de Cultura Económica.

García Canal, M. (2017). Poder: relación de fuerzas, enfrentamiento, lucha, batalla. En: Moreno, H. y Alcántara, E. (coord.) *Conceptos clave en los estudios de género. Volumen 1* (pp. 233-246). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género.

García Canclini, N. (2016). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Debolsillo.

González Mateos, A. (2017). Representación. En: Moreno, H. y Alcántara, E. (coord.) *Conceptos clave en los estudios de género. Volumen 1* (pp. 277-288). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género.

Hurtado, M.E. (1997) *La trayectoria de las Mujeres en la Arquitectura del México Contemporáneo (1932-1997)*. [Tesis de maestría]. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México.

Instituto Mexicano para la Competitividad [IMCO]. (17 de noviembre de 2024). *Arquitectura y Urbanismo. Cuántos son*. https://comparacarreras.imco.org.mx/#Inicio

Jiménez-Esquinas, G. (2016). De "añadir mujeres y agitar" a la despatriarcalización del patrimonio: la crítica patrimonial feminista. *Perspectivas revista ph*, (89), pp. 137-140. https://doi.org/10.33349/2016.0.3708

Lamas, M. (2017). Género. En En Moreno, H. y Alcántara, E. (coord.) *Conceptos clave en los estudios de género. Volumen 1* (pp. 183-193). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género.

López, H. (2009). Discursos culturales, memoria histórica y políticas de la afectividad (1939-2007). *I/C-Revista Científica de Información y Comunicación*, (6), pp. 363-381. http://dx.doi.org/IC.2009.01.17

López, H. (2018). Memoria. En Moreno, H. y Alcántara, E. (coord.) *Conceptos clave en los estudios de género. Volumen 2* (pp. 183-193). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género.

México en la memoria del mundo (21 de septiembre de 2023a). *Archivo histórico, Fundación Sordo Madaleno A.C.* https://www.memoriadelmundo.org.mx/documento/archivo-historico-fundacion-sordo-madaleno-a-c/

México en la memoria del mundo (21 de septiembre de 2023b). *Fondo de la Antigua Academia de San Carlos.* https://www.memoriadelmundo.org.mx/documento/fondo-de-la-antigua-academia-de-san-carlos/

Muriel, D. (2016). El modelo patrimonial: el patrimonio cultural como emergencia tardomoderna. *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 14 (1), pp. 181-192. https://doi.org/10.25145/j.pasos.2016.14.012

Museo Nacional Terry (9 de octubre de 2020). *Diálogo: Decolonialidad y patrimonio. Miradas desde el mundo andino* [Video]. Facebook https://www.facebook.com/MuseoNacionalTerry/videos/967532397064276

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (2024) *El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.* https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n

Orozco, Y. & Guerrero, S. (2022). Género y biología, cultura y naturaleza. Dualismos a cuestionar para una educación en biología transgresora. Entrevista a Siobhan Guerrero Mc Manus. *RIEcim. UFT*, vol. 2 (2), pp. 14-24.

Osborne, R. (2020). Debates en torno al feminismo cultural. En: *Teoría feminista. Del feminismo liberal a la Posmodernidad 2*. Malpaso Holdings.

Pérez Rocha, E. (2011). Los documentos patrimonio cultural de la nación mexicana. *Diario de Campo*, (6), pp. 59-63.

Perrot, M. (2006). *Mon histoire des femmes*. Éditions du Seuil.

Quiroga, C. (2024). Patrimonio, espacio urbano y perspectiva de género. *CESCONTEXTO*, (34), pp. 87-108.

Soto Calderón, A. (2023). *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Image.

Vasallo, J. (2018). Mujeres y patrimonio cultural: el desafío de preservar lo que se invisibiliza. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil,* (71), pp. 80-94. http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p80-94

Vletter, M. (2024, October). The Discovery of Absences. Martien de Vletter outlies a process of reparative description. *Canadien Center for Architecture*. https://www.cca.qc.ca/en/articles/82962/the-discovery-of-absences

Wright, G. (1977). On the Fringe of the Profession: Women in American Architecture. En Kostof, S. (coord.) *The Architect. Chapter in the History of the Profession*. Oxford University Press.

6. Notas

1. Se retoma el término que utiliza Walter Benjamin (2008) en sus Tesis sobre la historia para hablar del sujeto hegemónico, el que impone su discurso y su visión del mundo.
2. Traducción propia, cita en inglés: *"Archives have the potential to work towards dismantling the heteronormative, capitalist, racist patriarchy on many fronts and through many avenues".*
3. Traducción propia, cita en inglés: *"Museums are increasingly being questioned about the provenance of their collections and their description practices".*
4. Para ahondar en esta concepción vinculada al archivo revisar el libro de Annet Dekker *Lost and Living (In) Archives. Collectively Shaping New Memories.*
5. Helena López plantea que el tropo de la memoria es particularmente eficaz para pensar la relación entre hegemonía y subalternidad en contextos neocoloniales (2018, p. 183).
6. Otra forma de entender el punto de origen que plantea la genealogía y que nunca va a ser el punto cero.
7. El feminismo radical se define como tal debido a que, como la etimología del término lo indica, "se propone buscar la raíz de la dominación. Será radical en su teoría" (Amorós y de Miguel, 2020, p. 41).
8. Traducción propia, cita en inglés: *"In critiquing the classification of archival work and theory as scientific along with its related claims of truth, neutrality and objectivity, Schwarts & Cook employ feminist science and technology studies".*
9. Traducción propia, cita original: *"Feminist theory has had a significant influence in shaping understandings of the multifaceted relations between archives and power from the rise of postmodernism to the growth of social justice frameworks".*
10. Estos aspectos también se pueden cuestionar desde los estudios más recientes de la biología que buscan distanciarse de los preceptos que guiaron los estudios biológicos modernos, cuya construcción refería a un determinismo que reifica el entendimiento de lo anatómico y lo genital, generando un sesgo heterosexista (Orozco & Guerrero, 2022).
11. Se retoma la definición de Michel Foucault sobre la subjetivación: "la formación de procedimientos por los cuales el sujeto es llevado a observarse a sí mismo, a analizarse, a descifrarse, a reconocerse como dominio de un saber posible" (Foucault, 1976, p. 33).
12. Se hace referencia al proceso de construcción de una identidad nacional mexicana, Emma Pérez explicita el papel que jugó el archivo en este proceso de construcción del relato histórico. "El propósito fue más allá de obtener una serie de datos son explicación alguna; ya había una razón enmarcada en la ideología de la época, el conocimiento de la historia antigua y colonial, principalmente de la primera, con el fin de sentar las bases del nacionalismo y el indigenismo, a desarrollarse más tarde en plenitud". (Pérez, 2011, p. 60).
13. Es el año de referencia que marca la página web informativa del archivo histórico de la Fundación Sordo, sin embargo, la fundación sigue activa por lo tanto se asume que su labor se extiende al presente año.
14. Se decide un cambio de nombre, en 2022, debido a que la más reciente adquisición del fondo es

el archivo de la arquitecta Martha Elena Campos Newman. En la página de la FA ya se encuentra el archivo con su nuevo nombre: https://arquitectura.unam.mx/alumnado/bibliotecas/acervo-de-arquitectura-mexicana

15. El mismo que es validado por la UNESCO y el CMMM. Las disposiciones de la UNESCO se organizan en convenciones que buscan garantizar la conservación de los bienes del Patrimonio Mundial, sensibilizar al público y promover el papel de las comunidades en la aplicación de las convenciones. Por ejemplo, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial busca salvaguardar, respetar, sensibilizar y promover la cooperación y asistencia internacionales en pro del patrimonio cultural inmaterial a través de la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización de este (UNESCO, 2024).
16. "Tradicionalmente, el origen del patrimonio cultural tiende a vincularse a la Revolución Francesa, como reacción a la efervescencia revolucionaria y a una conciencia del devenir histórico que se ha ido asentando desde el periodo de la Ilustración. También ha sido asociado a la tradición romántica que le sucede durante el siglo XIX" (Muriel, 2016, p. 182). Para los fines de este ensayo crítico se toma como momento de emergencia la mitad del siglo XX debido a las implicaciones socio-culturales y económicas que lo enmarcan.
17. Principalmente el feminismo radical plantea la utilización del "concepto de patriarcado como forma de dominación universal que otorga especificidad a la agenda militante del colectivo femenino" (Amorós & de Miguel, 2014, p. 31).
18. La institucionalización del patrimonio documental en México inicia desde el principio del siglo XX, no obstante, es hasta la década del 80 de ese mismo siglo que se legislan y pautan las condiciones y valorizaciones que debe cumplir el patrimonio (Pérez, 2011). En esta misma década, como se menciona más adelante, los estudios de la memoria se estructuran para poner en cuestión los ejes delimitantes del patrimonio histórico.
19. Los ámbitos de interés de la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural –precedida por la UNESCO y en la que se consolida el concepto de patrimonio histórico– se centraron en el turismo de corte patrimonial y en la introducción de políticas y legislaciones sobre el patrimonio cultural (Muriel, 2016). Estos son aspectos económicos que se vinculan al que se expone en el análisis en curso, pero de maneras complejas que, por no ser el objeto de estudio, no se revisarán aquí.
20. El concepto se refiere a la puesta en escena de las tradiciones, García Canclini (2016) afirma que para que el patrimonio exista como fuerza política, este tiene que ser teatralizado en conmemoraciones, monumentos y museos.
21. Para más información consultar el capítulo de Gwendolyn Wrigth en el libro *The Architect*.
22. Traducción propia, nota original: *"Four of her buildings, including E.1027, were incorrectly attributed to her collaborator, Badovici –an error that architectural historians eventually amended in 2000"* (Cigliano, 2022, p. 40).
23. Su trabajo está escrito en francés, que también hace uso del género masculino para referir a muchas personas de distintos sexos, en este caso nos referimos al español que hace el mismo uso del género masculino. Cita original: *« en cas de mixité, elle use du maculin pluriel : ils dissimule elles »* (Perrot, 2006, p. 23).
24. Las colectivas que llamaron a paro, principalmente, fueron las Mujeres Organizadas de la Facultad de Arquitectura (M.O.F.A) y las Feministas FA (Aguilar, 2022a).
25. Cita en idioma original: *« Dans un couple dont l'homme est célèbre, on conservera les papiers du mari, pas ceux de sa femme. Ainsi on a gardé les lettres de Tocqueville à son épouse ; pas celles que celle-ci lui addressait »* (Perrot, 2006, p. 24).
26. Traducción propia, cita en inglés: *"we have undeniably contributed to establishing the canon of whiteness in architecture"*.
27. Traducción propia, cita en francés: *« La destruction de traces opère aussi. Elle est socialment et sexuellement sélective. Dans un couple dont l'homme est célèbre, on conservera les papiers du mari, pas ceux de sa femme. […] Opère aussi une autodestruction de la mémoire féminine. Pénétrées de leur insignificance […] au soir de leur existence, détruisaient – ou détruisent – leurs papiers personnels »* (Perrot, 2006, pp. 24-25).
28. Traducción propia, cita en inglés: *"For a long time, we did not question how descriptions could perpe-*

tuate injustice and exclusion".

29. Actualmente los cuerpos estudiantiles de las licenciaturas en arquitectura están compuestos casi por un 50% de mujeres. Sin embargo, este porcentaje baja al 31.1% cuando se trata del desarrollo en el campo profesional (IMCO, 2024).
30. Doctora en filosofía y docente de Estética y Teoría del Arte, realiza un proyecto de investigación artística en relación con los funcionamientos de las imágenes en La Virreina Centre de la Image, en Barcelona.
31. Traducción propia, cita en inglés: *"Schwarts and Cook critique the archival proffesion's lag in theorizing power in relation to archives and records as well as the field's general detachment from political engagement".*
32. Traducción propia, cita en ingles: *"We found that (almost unintentionally) our object choices blurred such conventional boundaries between acts of designing and inhabiting".*

Gremium©| Volumen 11 | Número 24 | Noviembre 2024 | pp. 47-60
Revista de acceso abierto editada por Editorial Restauro | ISSN: 2007-8773 | Ciudad de México
https://gremium.editorialrestauro.com.mx/ | contacto@editorialrestauro.com.mx

Sección: Teórico / Theory
Tipo de contribución: Estudio de Caso / Study Case
https://www.doi.org/10.56039/rgn24a05

Espacio y familia: Análisis de *Una familia de tantas* y *Nosotros los nobles*

Space and Family: Analysis of A Family of So Many and We the Nobles

Lorena Noyola-Piña[a]
[a]Universidad Autónoma del Estado de Morelos: e-mail, ORCID

Recibido: 13 de julio del 2024 | Aceptado: 23 de noviembre del 2024 | Publicado: 30 de noviembre de 2024

Resumen

El cine es parte del patrimonio cultural y receptáculo de la memoria, además de que interviene en el proceso identitario de una cultura. A través de su análisis se puede conocer la sociedad que lo produce y las estructuras sociales del mismo. La narrativa cinematográfica es la forma de contar una historia, su vinculación con el espacio aporta información adicional que lleva al espectador por interpretaciones complejas. En el cine mexicano de la época de oro, a mediados del siglo XX, se produjo un cine con intenciones identitarias, incidiendo en conceptos estructurantes socialmente como el de la familia. Al comparar con una producción de inicio del siglo XXI puede analizarse la transformación de ese concepto. En esta investigación se propone que el diseño de producción al vincularse con la narrativa cinematográfica permite observar cómo evolucionó el concepto de familia, con base en la observación externa y análisis comparativo y descriptivo de los elementos formales y la narrativa cinematográfica, concentradas en la selección de tres escenas. En las películas *Una familia de tantas* y *Nosotros los Nobles*, el espacio es parte de la narrativa cinematográfica, transformándose a medida que avanza la historia.

Palabras clave: Cine mexicano, espacio, identidad.

Abstract

Cinema is part of the cultural heritage and receptacle of memory, in addition to intervening in the identity process of a culture. Through its analysis you can learn about the society that produces it and its social structures. Cinematographic narrative is the way of telling a story, its connection with the space, provides additional information that leads the viewer through complex interpretations. In the Mexican cinema of the golden age, in the middle of the 20th century, a cinema was produced with identity intentions, influencing socially structuring concepts such as that of the family. By comparing with a production from the beginning of the 21st century, the transformation of that concept can be analyzed. In this research, it is proposed that the production design, when linked to the cinematographic narrative, allows us to observe how the concept of family evolved, based on external observation and comparative and descriptive analysis of the formal elements and the cinematographic narrative, concentrated in the selection of three scenes. In the films *A Family of Many* and *Us the Nobles*, space is part of the cinematic narrative, transforming as the story progresses.

Keywords: Identity, Mexican films, space.

1. Introducción

El cine forma parte del patrimonio cultural, la imagen en movimiento y la memoria de las diferentes sociedades humanas alrededor del mundo. A través de las producciones cinematográficas se incide en las identidades ya sea para consolidarlas o transformarlas. Desde su invención, diferentes actores sociales han utilizado este arte para llegar a masas de población y presentar imaginarios sobre sí mismas o sobre otras. En México, el cine postrevolucionario fue útil en la conformación de la identidad mexicana y los imaginarios de los roles familiares y sociales de la población. Sumado a esto, el manejo narrativo del cine permite mandar mensajes a través de los símbolos que se entrelazan en los personajes, el guion y el espacio en donde se lleva a cabo la acción de las películas. El objetivo de esta investigación es analizar y contrastar mediante observación externa los elementos formales y narrativos en una película de la primera mitad del siglo XX y otra del siglo XXI

© Lorena Noyola-Piña 2023
Este artículo es una publicación de acceso abierto. CC BY-NC-SA

para responder a la pregunta ¿cómo se relaciona la narrativa cinematográfica con el espacio en el que se desarrollan las películas y cómo se transforman los roles familiares a través de los años? Para lo anterior se propone realizar dicho análisis con las películas *Una familia de tantas* de 1948 y *Nosotros los nobles* de 2015.

La relevancia del análisis cinematográfico radica en que a través de las películas se puede comprender en el transcurso de una línea de tiempo el cambio social y los avances en todos los ámbitos humanos como lo es la familia. Durán (2017, p. 10) menciona que

> *"no solo se puede observar una serie de secuencias que están hiladas con un guion, sino que, […] 'ofrece imágenes que sociológicamente ilustran las preocupaciones, las costumbres, los objetos y las formas de entender la vida de una época'."*

Dicho análisis es un medio importante para conocer y comprender la evolución de una sociedad, en este caso la mexicana (Goyeneche-Gómez, 2012). El análisis descriptivo de los elementos formales de los espacios en cada una de las películas se vincula con la narrativa cinematográfica para determinar el rol que juega dicho espacio como parte de la historia que nos cuenta cada película.

1.1. El cine

El cine es una de las grandes expresiones artísticas-culturales del ser humano. A través de él se pueden conocer diversas sociedades, fantasías y realidades. Tiene una capacidad expresiva sobre los temas que se consideran de relevancia para una sociedad en un contexto histórico determinado. Lo anterior tiene base en la expresión cultural e identitaria específica al tiempo en el que se realiza la película (Leigh, et al., 2015, p. 14): "[…] es importante tener en cuenta el contexto histórico en el que vio la luz cada película. Cuando hablamos de una película, nunca hablamos s*olo* de ella".

El concepto *cultura* tiene una referencia amplia que incluye las manifestaciones humanas de cualquier sentido: la conducta, los objetos, los discursos y los símbolos producidos y reproducidos por el ser humano a través de su historia (Dávalos, 2022, p. 133). Una cultura se compone de los bienes materiales y simbólicos[1], que se transmiten de generación en generación y que corresponden a los tiempos históricos en los que se generan y mantienen.[2] El patrimonio cultural es el conjunto de esos bienes que conforman una cultura. La UNESCO (2024) define patrimonio como "el legado que heredamos del pasado, con el que vivimos hoy en día, y que transmitiremos a las generaciones futuras.". Las películas asimiladas o reconocidas por una o varias comunidades o instituciones se catalogan como patrimonio cultural al tener representaciones de dichos bienes. Al mismo tiempo, cada producción cinematográfica conforma una colección de objetos adicionales, por ejemplo, los vestidos, los zapatos, y un sinfín de cosas que en su conjunto también conforman un patrimonio cultural asociado (Villalpando-Gómez, 2014, pp. 92-93).

Esos bienes participan en el proceso identitario de las culturas, es decir que en el caso que se aborda en este texto, el cine contribuye a la formación, construcción y representación de la identidad individual y colectiva a través de los elementos formales, simbólicos, ideológicos, históricos y sociales. La identidad es una construcción social en constante transformación a partir de referencias internas y externas al individuo y a la colectividad que pasan por procesos de identificación, reconocimiento y diferenciación real o simbólica por medio de prácticas sociales en un contexto sociohistórico y cultural. La identidad se caracteriza por el uso de "categorizaciones sociales […] que implican autocomprensión" de uno y del otro (Quintana, 2017, p. 58).

Esas identidades en el cine están representadas por el conjunto de imágenes en movimiento con sonido que permiten que nos traslademos a escenarios y tramas alternas a nuestra realidad, muchas veces nos compenetramos profundamente y nos identificamos con lo que pasa en la pantalla. El cine representa e interpreta una vida alterna a partir de su narrativa cinematográfica y de la representación de símbolos complejos que muchas veces representan la naturaleza humana, "tiene un valor sociocultural para cada cultura, y desempeña un papel fundamental en la construcción de una identidad colectiva." (Vilches, *et al*., 2011, p. 94).

El cine funciona como un receptáculo de la memoria al guardar las concepciones de una época determinada como es la familia, el matrimonio y el rol

social de la mujer y el hombre. Esta conceptualización y representación tiene una carga ideológica determinada por el contexto sociocultural, histórico e incluso político en el que se produce. Como apunta Dávalos (2022, p. 139): "El cine es un aparato ideológico que produce, reproduce y recrea los valores dominantes", convirtiéndose en un medio de expresión de sus realizadores, actores y de todas las personas involucradas en su producción desde el origen del guion. Dicha interpretación es identitaria ya que es una construcción social y colectiva fundamentada en el complejo contexto cultural del momento de la producción que refleja la colectividad.

Según Cepeda (2018), el sentido de pertenencia a un grupo puede conceptualizarse como identidad cultural, y "posee una serie de características y rasgos culturales únicos, que le hacen diferenciarse del resto (p. 254)". Los símbolos representados en la cinematografía que conforman esa identidad cultural van desde la narrativa y los personajes, a la ambientación escenográfica en la que el espacio se vincula con dicha narrativa y completa la historia, nos explica las implicaciones profundas que suceden en las tramas.

La incidencia del cine —que se exhibe a cantidades considerables de público en salas de proyección o, actualmente, mediante el *streaming*—, en el proceso identitario se da también porque tiene una producción en masa de mensajes y símbolos que son consumidos por los espectadores a gran escala.[3] La repetición de los símbolos ante una audiencia fomenta su apropiación como parte de la identidad colectiva. Mediante la amplia repetición de imágenes, argumentos y sonidos, se genera una identidad cultural (Dávalos, 2022). "El cine, [...], se convirtió pronto en una disciplina vital en la construcción, modelación y difusión de las identidades en naciones enteras." (Razo, *et al*., 2020, p. 74).

En México el cine que se produjo a principios del siglo XX y responde a la necesidad de generar una identidad mexicana posrevolucionaria. Esta identidad se puede analizar en producciones como *Una familia de tantas*. En comparación con esas identidades que además marcan un paso social hacia la modernidad, el cine producido en los inicios del siglo XXI permite analizar la evolución de ciertos símbolos y conceptos estructurantes de la sociedad mexicana, como lo es la familia. A través de la película *Nosotros los nobles* en esta investigación se establecerá dicha comparación.

1.1.1. El cine en México

El cine llega a México en julio de 1896 con F. Bon Bernard y Gabriel Veyre. El 6 de agosto realizaron una exhibición privada al presidente Porfirio Díaz. El 14 de agosto dieron inicio las exhibiciones al público en general. Pronto otros empresarios comenzaron a dar exhibiciones y además comenzó a grabarse material. En cuestión de meses se abrieron más de veinte salas en la Ciudad de México. Cuando el cine se popularizó se realizaron regulaciones que perfilaron el comportamiento de las audiencias: "El cine resultaba una nueva experiencia que poco a poco transformaba a la sociedad, modificaba leyes e imponía patrones de conducta." (De los Reyes, 1981/1996, p. 81).

El cine en la última época porfiriana sirvió para mostrar el progreso nacional y exhibir estereotipos europeos como sinónimo de "progreso" (De los Reyes, 1981/1996). Tras el movimiento revolucionario, México necesitaba establecer su identidad posrevolucionaria con base en las premisas que emanaban del gobierno, mismas que el cine esparció a las masas durante décadas. "En los años posteriores a la Revolución mexicana, el cine nacional se desarrolló de acuerdo con los intereses del gobierno en turno, y fue el encargado de enaltecer a la nación." (Gutiérrez, *et al*., 2020, p. 113).

La época de oro del cine mexicano comprende desde 1932 y 1955 aproximadamente (Monsiváis, 2008). Durante ese periodo se realizaron películas cuyos rasgos culturales están vinculados al desarrollo y progreso del país en diferentes ámbitos como los urbanos, campestres o pueblerinos. Se representó una infinidad de estratos socioeconómicos y culturales que coadyuban a generar una identidad nacional posrevolucionaria sesgada desde el Estado, quien ejerció censura sobre la industria cinematográfica. El cine mexicano ha tenido la función social de difundir masivamente las características simbólicas que conforman o estructuran la identidad nacional.

Dentro de esa identidad posrevolucionaria se cuenta con el concepto de familia. En la familia de la primera mitad del siglo XX hay una estructura patriarcal, autoritaria, y se compone básicamente de una familia nuclear "comandada" por el llamado "hombre de la casa" que es también, en su caso, el progenitor. Bajo su disciplina están la madre y los hijos.

Según Esteinou (2004, p. 99) la familia nuclear está conformada por los padres y sus hijos dependientes. Esta organización parte de un núcleo conyugal, un matrimonio monógamo fundamentado en el Estado y en la Iglesia. Esteinou (2004, p. 103) menciona que: "La familia nuclear, la familia conyugal se separa de la parentela, se individualiza respecto de ella." Aunque, familia de origen influía en el arreglo matrimonial, el autoritarismo "definía las relaciones intrafamiliares, los deberes de los hijos y de la esposa con respecto del padre y esposo." (Esteinou 2004, p. 134).

En México, las fuentes cinematográficas pueden ser de gran contribución al estudio de la familia y su transformación. Según Ayala (2023, p. 590) "El sexenio de Miguel Alemán Valdez marcó el final de la Época de Oro [*sic*]." La producción cinematográfica se centró en la urbanización de las ciudades, dando paso a las películas de rumberas y a la explotación de un tema recurrente: la pobreza. Tema abordado con un trasfondo importante, la sacralización de la misma y permear en la identidad mexicana la bondad de la pobreza (Ayala, 2013).

En 1959 la Universidad Nacional Autónoma de México emprende acciones de rescate de la industria cinematográfica nacional y crea la Dirección de Actividades Cinematográficas, y la Filmoteca en 1960 (Núñez, 2018, p. 307). Hacia la década de 1960, la producción de la cinematografía nacional disminuyó, lo que se reflejó en el surgimiento de un movimiento que trató de impulsar la industria mexicana. En esa década muchas de las historias eran adaptaciones de literatura nacional o extranjera (Ayala, 2013). En la década de 1970 la industria cinematográfica reflejó la crisis nacional. A pesar de eso se inauguró la Cineteca Nacional en 1974 y se creó el centro de Capacitación Cinematográfica.

En el sexenio de Echeverría se abordó la clase media mexicana desde un punto de vista más crítico y realista. Se trató de reconciliar al gobierno con la sociedad a través del cine después de los acontecimientos de 1968. Para el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado se creó el Instituto Mexicano de la Cinematografía para encauzar las producciones fílmicas. La década de 1980 estuvo llena de producciones sin calidad y de rápida producción. La década de 1990 representó el surgimiento de lo que se conoce como *Nuevo Cine Mexicano*. Con él, regresan a la pantalla las producciones consideradas de calidad el por sector cultural de las esferas institucionales del país, en donde se otorgaba financiamiento al cine y se determinaba bajo dictamen que la producción cumplía con los criterios para considerarse dentro de ese parámetro establecido desde el estado mexicano. Se volvió a representar la cotidianidad y la cultura nacional. Poco a poco se fue incrementando la cantidad de películas producidas hasta llegar a la primera década del siglo XXI. Durante el sexenio de Enrique Peña Nieto continuó el aumento a las producciones cinematográficas, y al inicio del sexenio de Andrés Manuel López Obrador fueron en descenso (Ayala, 2013).

1.1.2. Narrativa cinematográfica y espacio

La estructura cinematográfica es la forma en que la historia es contada, contempla los elementos estructurales y la lleva a un objetivo definido previamente para transmitir un mensaje. Del contexto histórico y sociocultural de la producción, emanan símbolos que tienen una lectura adicional. El fin de esta investigación no se enfoca en profundizar en el estudio de la narrativa, esos aspectos han sido tratados en múltiples textos (Zavala, 2016). Aquí, se analiza el relato cinematográfico en vinculación con el espacio en donde se lleva a cabo la acción.

Dicha narrativa se lleva a cabo dentro de espacios dispuestos y cuidados considerando que todos los elementos que los conforman apuntalen la historia visible y la que existe detrás de ella:

> *"Desde el inicio de la creación cinematográfica la arquitectura está presente puesto que la arquitectura es mucho más que un elemento narrativo, es un protagonista [...]*
>
> *[...] buscar la relevancia que, como texto y signo, tiene la arquitectura, no sólo como un elemento más en la ambientación, sino como un personaje central en el discurso cinematográfico, puesto que es un elemento constructivo y estructural [...]" (Barcelata, 2024, p. 88).*

Los elementos del espacio en donde se lleva a cabo la historia nos dan información, que permite la inmersión sociocultural en el momento histórico representado en la película, por otro lado, permite la comprensión de símbolos adicionales que le transfieren sentidos complejos más allá que una

simple lectura separada del espacio y la narrativa. El análisis complejo espacio-narrativa aporta innovación al estudio cinematográfico y a la comprensión de los films como un espejo sociofilosófico. Como menciona Rodríguez *et al*., (2021, p. 14):

> *"[…] no es el espacio como tal lo que evoca a la memoria, sino su contenido lleno de significados, unos tangibles como los edificios, las calles y demás elementos urbanos; y por otro lado está la significación que se le concede a estos espacios con relación a lo sucedido en ellos […]".*

En los créditos cinematográficos esos espacios se denominaban escenografía. Con el tiempo y los avances tecnológicos se conocen actualmente como diseño de producción. El diseñador de producción se encarga de lo tangible que va desde los sets, la utilería, los objetos, las locaciones, el color aplicado a la decoración (Lozano, 2020). El diseño de producción hace de los espacios un lugar con significado, símbolos y memoria que logra transportarnos a la historia para experimentarla. Las actuales metodologías de análisis cinematográfico permiten observar que el espacio está vinculado con la historia y los personajes (Zavala, 2003, pp. 24-25).

1.2. Contextos de las producciones cinematográficas de estudio de caso

1.2.1. Una familia de tantas

Una familia de tantas (Galindo, 1948), se filma en el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952). En ese periodo disminuyó la inversión gubernamental en cine, además puede notarse en las películas una intervención estatal, lo que es una injerencia directa en los procesos identitarios de la época (Pascual, 2015) al someter a la producción cinematográfica a la verificación institucional a través de la Dirección General de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación, en donde se aseguraba que las producciones cinematográficas cumplieran con los estándares que marcaba el Estado Mexicano, tales como la representación de valores, el tipo de encuadre, el uso del lenguaje e incluso el tema y la forma de abordarlo. En este sexenio se consolidó un sistema económico mixto y se procuró la industrialización del país. El Estado tenía participación en muchas industrias y el cine no fue la excepción, "el gobierno de Miguel Alemán realizó un importante esfuerzo legislativo para lograr una correcta coordinación entre la acción estatal y la de la industria" (Pascual, 2015, p. 39).

Esta película fue objeto de censura estatal por considerarse que no debía fracturarse la autoridad patriarcal, por lo que el director cedió girando el final un poco (Mercader, 2018, p. 23). En la película se ve reflejado el cambio social, económico y cultural del mundo familiar mexicano (Pascual 2015, p. 50). Además, presenta también la introducción de la modernidad a través de los aparatos que "facilitan la vida de las amas de casa", implicando un cambio en la rutina familiar.

Fue estrenada el 11 de marzo de 1949, y filmada en 1948. La adaptación del guion es de Alejandro Galindo, quien también la dirigió. La producción general estuvo a cargo de César Santos; la dirección de fotografía fue de José Ortiz; la música estuvo a cargo de Raúl Lavista; el sonido a cargo de B. J. Kroger; el maquillaje fue de Carmen Palomino; el montaje fue de Carlos Savage, el vestuario de Casa Florencia; La escenografía fue de Gunther Gerzso; el reparto principal fue: Fernando Soler, como Rodrigo Cataño, David Silva como Roberto del Hierro, Martha Roth como Maru, Eugenia Galindo como Gracia, Felipe de Alba como Héctor, Isabel del Puerto como Estela, Alma Delia Fuentes como Lupita, Carlos Riquelme como Ricardo, Enriqueta Reza como Guadalupe. La casa productora fue Producciones Rodríguez Hermanos y la distribución fue de Estudios Azteca. En la emisión del Ariel en 1950 esta película obtuvo seis premios: mejor película, mejor director, mejor coactuación femenina, mejor actriz de cuadro, mejor guion adaptado, y mejor escenografía. Sobre esta película Lozoya (1992/2006, p. 31) menciona que:

> *"Las tribulaciones de quienes se veían atrapados por el cambio de valores, magníficamente presentadas en Una familia de tantas […], llevó […] a considerar que el cine mexicano tuvo que esperar hasta la realización de esta película para conocer el retrato que la clase media haría de sí misma."*

La película se rodó en Estudios y laboratorios Azteca S. A. La calle donde se filmó y donde está el conjunto

de casas es Dinamarca 50 antes 420 en la CDMX. Actualmente están completamente remodeladas las construcciones (González, 2024). La casa está en un conjunto habitacional con fachada de ladrillo.

La película aborda a la familia Cataño, cuya cabeza de familia es Rodrigo Cataño interpretado por Fernando Soler. Son cinco hijos, el más grande y el pequeño son hombres, en medio hay tres mujeres. Están también la sirvienta, Guadalupe, y la esposa, Gracia. La trama gira en que la hija de en medio, Maru, cumple 15 años, que se considera la edad en la que se convierte en mujer. El padre, que es autoritario de estilo porfiriano, quiere que se case con su primo, pero entra en escena un vendedor de electrodomésticos, Roberto del Hierro, que le vende a la familia una aspiradora y un refrigerador. Entre esta historia se entrelazan la del hijo mayor, que embaraza a la novia y ante la imposibilidad de poner su propio hogar y por la autoridad del padre, se queda a vivir ahí. La hermana segunda tiene un novio al que encuentra el padre besándola en la calle, Rodrigo golpea a su hija con tal saña que la hija se escapa de casa. Maru ve a Roberto cuando sale por el pan y entablan una relación diferente a la que se ve entre sus padres. Guadalupe, la sirvienta, tiene un papel importante para que se dé cauce a la historia de amor ante la oposición del padre. Maru después de enfrentar a su padre, decide no salirse de su casa hasta que pase Roberto por ella para ir a la Iglesia a casarse, al final de la película. Ésta cierra con una reflexión de Gracia al decirle a Rodrigo que los hijos menores deben crecer con normas diferentes. En este final es el que intervino la institución encargada de la censura, haciendo que en el diálogo se proponga este cambio en la familia, pero dando la autoridad al padre. La película refleja una familia patriarcal donde la autoridad del padre es absoluta y el de la mujer de subordinación, lo que representa una familia nuclear tradicional de la época del Milagro Mexicano, sin embargo a través de la trama esta familia, si bien no se transforma, se abre al diálogo entre miembros de la familia, un diálogo con mayor tendencia a la comprensión.

1.2.2. Nosotros los Nobles

Nosotros los nobles (Alazraki, 2013), según datos de Barradas (2020, p. 65) tuvo 7.1 millones de asistentes e ingresos de 340.3 millones de pesos. El argumento está basado en uno original del dramaturgo español Adolfo Torrado. Filmada en el sexenio de Felipe Calderón, fue estrenada el 28 de marzo de 2013. La industria cinematográfica nacional gozaba de un buen momento, la gente asistía a las salas y tenía buena crítica. La producción cinematográfica inició con 101 producciones anuales y terminó con 109 en 2012, sin embargo, el cambio de gobierno desestabilizó la industria hacia ese año e inicios de 2013 (Ayala, 2023, pp. 600-601). La producción cinematográfica se incrementó a partir de 2011 cuando se aplica un estímulo fiscal con el artículo 226-Bis de la Ley de Impuestos sobre la Renta. En este sexenio, se siguieron las políticas económicas de apertura y tratados internacionales que México llevaba a cabo. La clase media era pujante y se continuó con la transición a un sistema vinculado al crecimiento a partir de la inversión de la iniciativa privada en coordinación con el Estado.

La película fue distribuida por Warner Bros Pictures quien compró los derechos de distribución e invirtió en copias y publicidad (Barradas, 2020, p. 67). *Nosotros los Nobles* es la ópera prima de Gaz Alazraki, una comedia negra cuyos personajes caen en la caricatura y la sátira. El guion es de Gaz Alazraki, Adrián Zurita y Patricio Saíz; la historia es de Gaz Alazraki, Mark Alazraki y Vivian Sadovitch. Los productores son Leonardo Zimbrón y Gaz Alazraki. El director de fotografía es José Casillas. Los diseñadores de producción son Alejandro Martínez y Rubén Bross. El editor es Jorge García. A cargo del vestuario estuvo Gabriela Fernández. La música compuesta por Benjamín Schwartz. El reparto principal es: Gonzalo Vega como Germán Noble; Luis Gerardo Méndez como Javi Noble; Juan Pablo Gil como Charlie Noble; Karla Souza como Bárbara Noble; Ianis Guerrero como Lucho; Carlos Gascón como Peter Pintado; Mary Paz Mata como Margarita; Mario Haddad como Anwar.

Fue grabada en Beta Estudio, CDMX en diciembre de 2012. El diseño de producción estuvo muy cuidado, las locaciones fueron en diversas partes de la ciudad, y abarcan paradas de peseros (transporte público), aeropuertos privados, la Central de Abastos, Bancos, Universidades, oficinas públicas y Restaurantes-Bar.

La película cuenta la historia de la familia Noble, una familia rica donde Germán es el patriarca ausente de la vida de sus hijos y que al quedar viudo ellos se dedican a despilfarrar dinero y no ser productivos. La madre murió cuando ellos era chicos y

el padre se dedica a trabajar, descuidando la crianza y supliendo su atención con dinero. Al darse cuenta de eso, el padre decide montar un engaño sobre que los persigue la ley y que perdieron acceso a sus cuentas; se cambian a una casa que era propiedad del padre de Germán que esta derruida y comienzan a reconstruirla. Al mismo tiempo que eso sucede con la casa, Germán y sus hijos se conocen, aprenden a trabajar y a cuidar sus bienes. En la historia, el novio de Bárbara es un vividor de Puebla que se hace pasar como un español, él chantajea a Germán para que regresen a su vida de ricos pensando que se va a casar con Bárbara y acceder al dinero, sin embargo, en el final de la película Germán impide la boda y después de momentos dramáticos se reconcilia con sus hijos, quienes llevan una vida que se presenta como más equilibrada, en la que no despilfarran el dinero y se llevan y se apoyan entre todos. En la película *Nosotros los Nobles*, la familia se presenta como "eje rector de la sociedad, aislada de todo mal y, por lo tanto, salvadora de sus integrantes" (Mercader, 2018, p. 32), una idea que se impulsó en el cine como parte de la identidad mexicana desde la época del cine de oro nacional. Los premios Ariel 2014 a los que estuvo nominada fueron a mejor actor y mejor guion adaptado. La familia que se representa en esta película es disfuncional, se hace patente la pérdida de autoridad tradicional y con sarcasmo hace una crítica a la frivolidad y superficialidad de la clase alta mexicana para reflexionar sobre el valor del esfuerzo personal dentro de la familia.

2. Método

La metodología se basó en una revisión documental estricta para establecer la importancia del análisis cinematográfico como parte esencial de la memoria de una cultura, así como su papel como patrimonio cultural mediante el cual se puede analizar la transformación de los conceptos estructurantes de una sociedad, como la familia. Para plantear la vinculación entre el diseño de producción, el guion, las actuaciones, y los elementos formales para contar una historia a través de imágenes en movimiento y otras estrategias audiovisuales se seleccionaron tres escenas que tratan situaciones en las que el rol familiar de los personajes se entrelaza con los elementos de la ambientación o escenografía de cada película. Lo anterior permite realizar un análisis descriptivo y comparativo entre películas al final.

El método contempló el estudio de las películas a profundidad en cuanto a sus elementos formales sistematizados, y una revisión documental de los contextos históricos de las mismas, así como en un método analítico descriptivo de dichos elementos formales que mediante la contrastación por observación externa permiten establecer las categorías de vestuario, escenografía, ambientación, locaciones y elementos narrativos generales vinculados con el concepto de familia y la relación entre el espacio (arquitectónico y urbano) y la narrativa cinematográfica. Con el método propuesto basado en la teoría semiótica del Cine de Christian Metz, cada una de estas categorías contará con una descripción que se analizó para identificar los elementos que dan respuesta a la pregunta de investigación. Lo anterior permitirá hacer un análisis del concepto sociocultural de familia y los roles familiares, los imaginarios culturales y los elementos identitarios identificados por observación externa.

3. Resultados

En esta sección se describen las escenas seleccionadas por considerarse de relevancia para la historia y narrativa cinematográfica y que contienen elementos identitarios culturales reconocibles a nivel colectivo. Cabe mencionar que hay otras escenas y múltiples elementos formales y simbólicos que vale la pena analizar en futuras investigaciones, por la métrica de este texto se mencionan aquellos que bajo la óptica del objetivo se consideraron como los más destacables, sin dejar de reconocer que quedan análisis que realizar. También es de resaltar que hay pocas investigaciones previas en las que se pueda sustentar esta, por lo que los hallazgos presentados forman parte del inicio de una línea de investigación en la que hay que profundizar y reflexionar sobre la riqueza teórica que implica el análisis cinematográfico vinculado con el contexto de producción y los momentos históricos.

Una familia de tantas

- Escena 1: Desayuno familiar. Minutos 10:52-12:55[4]
    - La familia esta desayunando, Maru atiende al hermano menor, los hombres de la casa están sentados, el padre a la cabecera, el hijo a su izquierda. A su derecha Doña

Gracia, la madre. Están comentando una noticia del periódico donde un sindicato está exigiendo aumento salarial y Don Rodrigo hace expresiones en contra. Llega Estela, la hija segunda, y Don Rodrigo la reprende reloj en mano por bajar tarde a desayunar. En cuanto suena el reloj Héctor, el hijo mayor, se despide con un beso en la mano a su padre y recibiendo la bendición de su madre. Maru comenta que va a cumplir 15 años y pregunta que si puede ir a trabajar, Guadalupe, la sirvienta, comenta que no que porque hace falta en la casa, a lo que Rodrigo responde esa decisión le toca a él resolver. Maru comenta que a esa edad ya se puede tener novio y trabajar. Don Rodrigo regaña a Estela por 10 minutos de retraso en la hora en que su novio se despidió la noche anterior. El padre se levanta de la mesa.

- El comedor es de madera obscura, muy ornamentado. Las paredes tienen papel tapiz. El candelabro es de vidrio. Hay una vitrina con vajillas y en primer plano se ve una tetera, una azucarera y una olla de barro. El mantel es de flores, de uso diario. El vestuario es de oficina para Ricardo, Héctor y Elena. Gracia tiene un vestido monocromático y Maru uno de flores. Guadalupe trae mandil, blusa de cuello alto y estampada. Hacia el final de la escena hay un cambio de tiro de cámara.

- Escena 2: Cena familiar: Minutos 24:30-26:28
  - La familia esta cenando. El padre abre la vitrina que tiene bajo llave y saca un Cinzano que se sirve en un vasito, guarda la botella. Héctor está hablando de disposiciones fiscales, son contadores. La cámara abre la toma y hace un paneo suave hacia la mesa del comedor. Maru le sirve a su padre la comida. Rodrigo hace expresiones contra las máquinas de contabilidad. Gracia se ve angustiada porque debe informar que por la tarde entró a la casa un joven vendedor de electrodomésticos sin autorización y cuando ella estaba en el mercado. Rodrigo enfurece porque Maru lo dejó entrar, Gracia la defiende y dice que ella misma todavía lo encontró en la casa. Le dice a Rodrigo que dejó la máquina y que está en la sala. La familia completa, junto con Guadalupe que entró en la escena con la sopera, se levanta y salen hacia la sala.
  - El mantel es de rayas, más formal que el del desayuno. La toma es desde una cabecera a otra, al fondo está Rodrigo sentado. La disposición de los personajes es la misma que en el desayuno. Está la familia completa. Atrás de Rodrigo esta la vitrina adornada con trastes. Arriba de la vitrina unos jarrones de vidrio y más arriba un cuadro que no se alcanza a ver detalladamente. En la pared, a ambos lados de la vitrina hay cuadros con realce típicos de la época. La pared tiene papel tapiz. Rodrigo, Héctor y Elena traen ropa de oficina, Gracia tiene un vestido claro con detalles obscuros, con mandil a puntos blancos sobre negro y Maru esta de falda y blusa.
- Escena 3: Roberto y Maru en la sala familiar Minutos: 1:05:54-1:08:15
  - Roberto y Maru están solos. Maru actúa como una señorita en sus ademanes y tonos de voz. Roberto se disculpa y se despide, Maru se disculpa y dice que puede ser reprendida por su madre por lo que ocurrió con la aspiradora y que sería peor si su padre se enterara. Así comienza un diálogo en el que se ven claramente diferentes posturas con respecto a la jerarquía familiar. Ambos coinciden que el padre manda en la casa, solo que la visión de Maru es desde el autoritarismo y la de Roberto es de diálogo con los padres. Maru comenta que su padre puede golpearla, y Roberto responde que no es así, que él se lleva con su madre como grandes amigos, con quien platica de casi todo, que ambos hacen lo que quieren. A Maru le sorprende mucho y lamenta su situación familiar. Al sonar las 12, Maru angustiada corre a Roberto porque ya va a llegar su madre, él insiste en hablar con sus padres. Finalmente, Roberto sale de la casa a escondidas, pero quedan de verse a las 7, hora en que Maru sale por el pan.
  - La escena se lleva a cabo en la sala

de la familia Cataño. Aunque en ella no se ve, hay un cuadro de Porfirio Díaz y un retrato de Rodrigo. A la sala se accede a través de un arco de columnas de madera obscura de estilo clásico. Los sillones son tapizados con estampado. Las paredes tienen papel tapiz. Hay cuadros adicionales y en una pared hay unas repisas adosadas que tienen adornos de porcelana. Al centro hay una mesa de madera con mármol. Hay una silla de madera. La sala está alfombrada. Se ve la aspiradora de bolsa. Las cortinas son de techo a piso. Roberto está de traje con una corbata con estampado de flores. Maru con blusa y falda del mismo color obscuro.

Nosotros los Nobles

- Escena 1: Minutos: 3:05-3:38
    - Bárbara Noble se dirige a las escaleras con el tirante del vestido desabrochado, dando instrucciones a modo de pregunta en tono de voz fresa, pasa frente a una mesa de madera que tiene muchas fotografías. Se ve una sirvienta con uniforme en la parte de atrás. Bárbara sube la escalera por el lado izquierdo. En un suave paneo la cámara se dirige a la parte derecha, Germán Noble baja la escalera de ese lado hablando por celular de negocios. La escena termina cuando Germán sale de cuadro hacia su coche.
    - El vestido de Bárbara es rojo, corto arriba del medio muslo, tirantes al hombro gruesos, con escote pronunciado en la espalda. Zapatillas altas de color rojo. Se ve la recepción de la casa y deja entrever al menos tres espacios más. La casa es muy grande. En la mesa del centro de la recepción hay fotografías familiares, en primer plano está la madre que ya murió, y una foto de Germán Noble (el padre), y los tres hijos. La postura de la foto es rígida, denota incomodidad en la familia. La mesa es de madera, los muebles que se alcanzan a ver son finos y caros. Hay cuadros en las paredes, de formato medio y gran formato. La escalera es doble en forma de círculo, grande, de color blanco. Germán Noble lleva un traje negro, su aspecto es cuidado, pulcro. La corbata es roja con azul.
- Escena 2: Cena familiar. Minutos: 36:18-37:30
    - La familia está en la mesa cenando. Al frente se ve Germán en la cabecera, a su lado derecho están sus dos hijos hombres y a su izquierda está Bárbara. Están comiendo frijoles con tortillas de maíz. Bárbara se echó gel para lavarse las manos. Javi echa 100 pesos a la mesa, al preguntarle Germán que de dónde lo sacó, le contesta que revendió unos boletos de cine. Bárbara saca mucho dinero y contesta que empeñó el reloj Bulgari de Javi, quien se enoja. El padre los calma. Les pide que hagan un mejor esfuerzo para ganar dinero. Aparece un gato que Bárbara saca de ahí. El padre reclama que hizo un esfuerzo toda la vida y que ellos deben de hacerlo también. Charlie dice que ya consiguió trabajo.
    - La escena tiene un ambiente lúgubre. La ropa se ve desaliñada, de marca, pero sucia. Germán trae una camiseta de franela sobre su ropa, Charlie trae una gorra tejida y Javi usa su camisa con los botones de arriba abiertos y las mangas arremangadas. La mesa de madera tiene separados los tablones que la conforman, no está barnizada. En las paredes se ve el yeso roto dando paso al ladrillo, se ven los tubos. Detrás de Germán alcanza a verse una puerta estilo de patio color rojo, con cuadros en los que faltan vidrios. En la pared izquierda que se ve al fondo del comedor hay una especie de caja colgada con marco blanco y que tiene flores y un espejo dentro. En el cambio de plano encuadran a Javi, la pared de atrás tiene la pintura descarapelada. Se ve una puerta de madera blanca maltratada. Detrás de Bárbara se ve una ventana de cuadrícula con marco de madera, todos los vidrios están pintados.
- Escena 3: Confesión a Margarita. Minutos: 1:21:56-1:23:10
    - Margarita y Germán están en la casa de ella, sentados en una mesa redonda. Germán expresa que no sabe qué hacer con respecto al engaño que les hizo a sus hijos. Margarita le aconseja que no deje que

Bárbara se case con Peter. Germán tiene miedo de que no lo perdonen sus hijos, Margarita le dice que entre más se tarde en decirles, más se tardarán en perdonarlo.

- Margarita viste de manera modesta, con un suerter y blusa de cuello en V. Germán trae una chamarra café. El antecomedor es de madera, sencillo. Atrás de Margarita hay una alacena que sirve de vitrina, hay algunos trastes de vidrio y recipientes de plástico. Se alcanza a ver una hornilla de una estufa color blanco que le queda a la espalda a Germán. La luz entra por las pequeñas ventanas a la izquierda de la escena y que tienen cortinas traslúcidas. En el espacio que hay sobre esas cortinas se ven algunos marcos con fotos de diversas formas. Sobre la alacena hay grandes ollas encimadas. Parece que la pared tiene papel tapiz despegado. Detrás de Margarita una puerta tiene cortina. En el cambio de plano se ve el refrigerador de color blanco.

4. Discusión

En la película *Una familia de tantas*, la familia comienza como una estructura porfiriana con jerarquía verticalizada. El espacio lo indica claramente con el cuadro del general Porfirio Díaz, el estilo de los muebles y el papel tapiz de la casa. En las escenas descritas en esta investigación el área del comedor es importante en tanto que en ella se desarrollan las acciones de la familia nuclear. Una familia nuclear compuesta por cinco miembros y una sirvienta, quien es al final quien colabora para que la trama se resuelva. Los roles familiares son reflejo de la identidad de la época anterior al sexenio alemanista, la madre abnegada y desdichada, una hija reprimida que huye de casa, un hijo que embaraza a su novia y se somete a la autoridad patriarcal, unos hijos pequeños que no tienen ni voz ni voto, la protagonista que pasa por un rito de transición al cumplir 15 años y volverse mujer, y un novio que implica la transformación del concepto de familia al representar la apertura, el diálogo, el esfuerzo por el trabajo y el apoyo en la pareja y en la familia nuclear. El comedor representa la tradición y el orden. El espacio está dispuesto de forma que ahí nos dejan claro quién es quién en la familia y como está estructurada. La sala es un espacio de transición, a pesar de que ahí está el cuadro de Porfirio Díaz, es donde entran las máquinas que el padre tanto resiste. En la sala Maru baila su primer vals y se transforma en mujer, ahí se da el diálogo de Roberto y Maru donde ella descubre otro concepto de familia. Ahí mismo es donde Maru se rebela al padre y toma la decisión de casarse con Roberto. El espacio se va transformando en un espacio de modernización, representado por los aparatos, que da paso a una nueva forma de vida. En la calle, en la película las escenas más largas son de noche, ahí suceden cosas que no pueden pasar en la casa familiar, como el noviazgo de Estela, las pláticas de Maru y Roberto. Pero al salir Maru de la casa para casarse y emprender una nueva vida, la calle esta soleada, iluminada. Se pueden ver los coches que llevan a la pareja a la iglesia, lo nuevo, el empuje de la clase trabajadora, la clase media que con esfuerzo logra formar familias diferentes, en las que la mujer tiene un papel más igualitario. La modernidad entra a la casa porfiriana a través de los aparatos, y da visos de la transformación del concepto de familia nuclear.

En la película *Nosotros los Nobles*, la familia nuclear inicia desestructurada ante la falta de la figura materna, pero al final, es estructurada por la figura paterna al adoptar un rol familiar mucho más cercano a los hijos. El espacio da vista de una familia acaudalada pero fracturada, la hija sube por un lado, el padre baja por el otro, en medio unas fotos incómodas, rígidas, no hay familia nuclear unida. En esta película el manejo del espacio es mucho más complejo, se transita por la CDMX desde las grandes casas acaudaladas hasta los barrios de clase baja o media baja. Pasa de hangares privados a bases de peseros, de restaurantes de lujo a cantinas populares, de tiendas de ropa a la Central de Abastos. Al pasar a la casa derruida, en la primera cena, los personajes tienen el vestuario igualmente derruido y los muebles están en malas condiciones, las paredes se están cayendo y las puertas no llevan más que a lugares destruidos. En la cena, el diálogo es de reclamo, las actitudes son entre incredulidad y desprecio por las circunstancias. En la tercera escena analizada, el espacio de la servidumbre es digno, limpio, denota una honradez y una sabiduría. En esta película el espacio pasa de ser acaudalado pero frívolo y sin sentido, a ser pobre, derruido pero transformador para darle sentido a la familia, a la vida misma de cada integrante de la familia nuclear en unión. La

transformación del espacio denota la redención de la familia a través de su paso por la pobreza.

Comparando ambas películas tienen puntos de encuentro interesantes, el más notable es el papel que la servidumbre allegada a la familia nuclear tiene, en las dos la trama se resuelve por la intervención de las sirvientas, quienes tienen una sabiduría innata de qué es lo que conviene a las protagonistas de las películas. En su caso en *Una familia de tantas* colabora para que la protagonista se pueda confrontar a la autoridad del padre y busque su felicidad casándose con Roberto. En *Nosotros los Nobles*, pide al padre que no deje casar a Bárbara y que confiese su engaño en aras de salvar a la familia. Otro punto de encuentro interesante es que el trabajo dignifica, el esfuerzo, el "saberse ganar el pan" le da a las familias la posibilidad de una unión, el trabajo honesto otorga la posibilidad de progreso. Ambas familias corren desde los extremos al equilibrio, desde el autoritarismo a la valentía de la resistencia por una familia más comprensiva, y desde el despilfarro y el descuido hacia una familia más comprensiva. El espacio en el que se desarrollan ambas películas es muy diferente, como ya se ha mencionado, en la película de 1948 hay muy pocas escenas al exterior, el interior de la casa es el escenario principal. En la de 2013, la mayor parte de las escenas son exteriores en locación. Sin embargo, se vincula con la narrativa para completar los significantes y significados y representar e interpretar las identidades y los roles familiares. Por ejemplo, en *Una familia de tantas*, cuando los personajes femeninos están dentro de la cocina, el vestuario se complementa con mandiles y los diálogos dan claridad a la estructura familiar de la ama de casa a la que ayuda su hija menor con los quehaceres del hogar. Cuando pasan al comedor, se quitan los mandiles en las cenas con el patriarca, denotando un respeto al mismo, y el espacio, evidentemente diferente, también representa los roles familiares y el nivel socioeconómico, denotando una identidad clase mediera trabajadora con valores familiares tradicionales. En la película *Nosotros los nobles*, en el restaurante está representado en el espacio la identidad de los comensales, a través del uso de colores, del vestuario-uniforme e incluso de la luz que se utiliza en la filmación. Lo mismo cuando se trata de las escenas de la oficina del patriarca, que se complementan con espacios amplios, decoración fastuosa que indica que se trata de una persona de clase alta empresarial. Otro ejemplo es el uso de herramientas del lenguaje cinematográfico como son los *close up* y la iluminación para enfatizar significados ocultos sobre la sociedad de una época determinada, como en los gestos o miradas en ambas películas. Según Ricoeur (1984) los elementos simbólicos de una narrativa cinematográfica pueden revelar dichos significados ocultos.

5. Conclusiones

A través del análisis cinematográfico se pueden encontrar pistas sociales, culturales y de memoria que permiten la comprensión de quienes somos y cómo han evolucionado los conceptos que estructuran una cultura. Uno de los más importante es el de familia, que en esta investigación, se centra en la familia nuclear. Los espacios (sus dimensiones, muebles, decoración, tránsito) dentro de una película complementan las acciones y los diálogos para entender los mensajes no explícitos en una producción. Sin embargo, hay poca literatura que vincule estas dos variables. El espacio se vincula con la narrativa cinematográfica de diversas maneras, da pistas visuales, a través de la imagen, de las características de los personajes y del avance de la trama. En la película *Una familia de tantas* casi pasa desapercibido el cambio en los espacios, pero cuando la sala familiar se interviene con aparatos modernos, cuando ahí se dan los diálogos definitorios de la película y se llevan a cabo las acciones como el rito de transición de niña a mujer, el espacio cobra vida por sí mismo, se convierte en parte de la narrativa más allá de la mera ubicación física, o del ornato. Es decir, el espacio enmarca la transformación de las relaciones entre los personajes y complementa en ese sentido la narrativa, dando al espectador la lectura completa de lo que sucede sin necesidad de que se diga.

En *Nosotros los Nobles*, al final, la casa que la familia nuclear usa cuando están en la pobreza, se transforma visiblemente al tiempo que lo hace la familia, cada vez que la familia recupera su comunicación, comprensión y cariño, la casa aparece mejor pintada, con mejores muebles, y con detalles de ornatos. Es decir, la transformación del espacio simboliza la transformación de la familia y la recuperación de los valores familiares. El espacio que se ve dialoga con el espectador al nivel de las palabras del guion y de la interpretación artística de los actores.

Así, se puede concluir que hay una correlación efectiva y afectiva entre los espacios y la narrativa cinematográfica que aporta información esencial para entender la transformación de conceptos tales como la familia y los roles en ella. Finalmente, el concepto de familia nuclear se ha transformado en el sentido de que las figuras paternas ausentes se transforman al hacerse presentes en las vidas de los hijos con comprensión. Las hijas, aunque con más voz que antes, siguen teniendo injerencias al escoger pareja, pero logran hacerlo solas. Los hijos mayores parecen estar destinados a una mediocridad, pero en la segunda película logra redimirse el personaje. En sentido general, el concepto de familia nuclear no ha sufrido cambios entre ambas películas, lo que sí tiene una transformación son las formas de relacionarse entre los miembros de la familia (los roles familiares), al plantear que una familia más abierta, con más diálogo, confianza y cariño, es mejor y más feliz.

El método propuesto puede aplicarse en otras películas para enriquecer el conocimiento tanto del cine mexicano como de las culturas y el patrimonio cultural en general, con base en la memoria social que representa cada película. La narrativa cinematográfica constituye un importante patrimonio cultural mediante el cual se puede comprender y analizar la evolución de las relaciones y roles familiares a través del tiempo. El cine es un reflejo de los valores, roles y estructuras de cada periodo histórico, una ventana a las transformaciones culturales en la que el diseño de producción es constructor de dicha narrativa. En este sentido, la presente investigación es un aporte al campo de conocimiento en expansión que es la investigación sobre cine desde diversos puntos de vista (Zavala, 2017). Queda un extenso número de estudios de casos que cubrir.

6. Referencias

Alazraki, G. (2013). Nosotros los nobles. [Película]. https://www.youtube.com/watch?v=6bSZfednA7Q

Ayala, E. D. T. (2023). La Mexicanidad desde el cine mexicano. *Anuario Mexicano de Asuntos Globales (AMAG)*, 1(1), 555-579. https://doi.org/10.59673/amag.v1i1.33.

Barcelata Eguiarte, D. E., & Marcovich Padlog, A. (2024). Espacio urbano y arquitectura en la representación cinematográfica de la marginalidad como texto modelizador de la cultura. Una aproximación desde la semiótica de la cultura. En Calatrava, Juan: Arredondo Garrido David; Rodrígez Iturriaga Marta. (eds.). *Comunicar la arquitectura. del origen a la era digital.* Tomo I (87-100). Universidad de Granada.

Barradas Gurruchaga, A. (2020). Las películas mexicanas más taquilleras del 2015. Fórmulas de éxito en la industria cinematográfica mexicana. En Zavala, Lauro. (coord.). *Miradas panorámicas al cine mexicano.* (63-74). Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Cepeda Ortega, J. (2018). UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE IDENTIDAD CULTURAL A PARTIR DE EXPERIENCIAS: EL PATRIMONIO Y LA EDUCACIÓN. *Tabanque. Revista Pedagógica,* (31), 244–262. https://doi.org/10.24197/trp.31.2018.244-262

Dávalos Orozco, F. (2022). De las industrias culturales a la economía política de la industria cinematográfica. *Revista Panamericana De Comunicación,* 4(1), 131–154. https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2558

De los Reyes, A. (Ed.). (1981/1996). *Cine y sociedad en México 1896-1930*. Volumen I 1896-1920. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. (Trabajo original publicado en 1981).

Durán Manso, V. (2017). El cine como patrimonio cultural: el caso de la filmoteca española. *Revista Iberoamericana Patrimonio Histórico-Educativo, Campinas (SP),* 3 (1), p. 7-33. https://doi.org/10.20888/ridphe_r.v3il.7743.

Esteinou, R. (2004). El surgimiento de la familia nuclear en México. *Estudios de historia novohispana*, (31), 99-136.

Galindo, Alejandro. (1948). [Película]. https://www.youtube.com/watch?v=WtlPhU5Royw

González, Z. (2024, 25 de abril). Así luce hoy la casa donde se grabó la película 'Una familia de tantas', el clásico del Cine de Oro Mexicano. *Infobae*. https://www.infobae.com/mexico/2024/04/25/asi-luce-hoy-la-casa-donde-se-grabo-la-pelicula-una-familia-de-tantas-el-clasico-del-cine-de-oro-mexicano/#:~:text=De%20acuerdo%20con%20el%20acervo%20de%20El%20Universal%2C,estaba%20ubicado%20entre%20las%20calles%20Liverpool%20y%20Londres.

Goyeneche-Gómez, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investi-

gación audiovisual. *Palabra Clave*, 15(3), 387-414. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-82852012000300003&lng=en&tlng=es.

Gutiérrez, Y. M., & Noyola, L. (2020). La nueva imagen del "padre de la patria": análisis de la película *Hidalgo: la historia jamás contada* (2010). En Noyola Piña, Lorena. Iñigo Dehud, Laura Silvia. Ponce de León M, Héctor Cuauhtémoc. (coord.). *El impacto de la imagen en el arte, la cultura y la sociedad V* (pp. 109-132). Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Leigh, D., Baxter, L., Farndon, J., Grant, K., & Wise, D. (2015). *El libro del cine*. DK Altea Penguin Random House.

Lozano, E. (2020). De la escenografía al diseño de producción en el cine mexicano: un largo y sinuoso camino. *Diccionario de directores del cine mexicano.com*. https://diccionariodedirectores-delcinemexicano.com/ensayos/de-la-escenografia-al-diseno-de-produccion-en-el-cine-mexicano-un-largo-y-sinuoso-camino/

Lozoya, Jorge A. (Ed.). (1992/2006). *Cine mexicano*. Lunwerg editores. Instituto Mexicano de Cinematografía. (Trabajo original publicado en 1992).

Mercader Martínez, Y. N. (2018). La familia y su representación en la pantalla cinematográfica nacional. En Ortiz Tepale, Armando. Femat González, María de Lourdes Patricia. (coord.). *Estudios de familias*. (19-38). Cuadernos del DEC. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.

Monsiváis, C. (2008). *Pedro Infante. Las leyes del querer,* Aguilar. Raya en el agua.

Nuñez Preza, N. (2018) *ESTUDIO DE LAS ADAPTACIONES DE OBRAS LITERARIAS ESPAÑOLAS EN EL CINE MEXICANO: 1898-2015* [Tesis doctoral]. Universidad de Zaragoza. https://zaguan.unizar.es/record/88181/files/TESIS-2020-041.pdf.

Pascual, I. (2015). El cine comercial de ficción como vehículo de discursos oficiales en México (1946-1952). Industria, público y géneros principales. Collectivus, Revista de Ciencias Sociales, 2(2), 30-54. https://doi.org/10.15648/coll.2.2015.3

Quintana Monge, L. (2017). Enfoques y críticas del concepto de identidad. *PODIUM*, (29), 45–60. https://doi.org/10.31095/podium.2016.29.3

Razo Valdivia, H. C., & Noyola, L. (2020). La identidad del mexicano en el cine de la nueva era cultural. Aproximaciones a la visión del cine mexicano dentro de las plataformas *streaming* (Netflix). En Noyola Piña, Lorena. Iñigo Dehud, Laura Silvia. Ponce de León M, Héctor Cuauhtémoc. (coord.). *El impacto de la imagen en el arte, la cultura y la sociedad V* (pp. 71-90). Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Ricoeur, P. (1984). *Time and Narrative* (Vol. 1). University of Chicago Press.

Rodríguez Sánchez, L. C. (2021). Repensar la relación entre el lugar y la memoria: Reflexión respecto a la memoria urbana. *Tiempo y Espacio*, (46), 4–17. https://doi.org/10.22320/rte.vi46.4630

UNESCO sitio web. (2024). Definición de patrimonio cultural. En https://www.unesco.org/es/world-heritage.

Vilches Malagón, C., & Sandoval Cortés, M. R. (2011). La situación actual de la preservación del cine mexicano desde una visión patrimonial. En Pérez Ramos, Yúmari: De la Torre Villalpando, Guadalupe. (comp.). *Memorias del 4to Foro Académico 2011* (94-100). Instituto nacional de Antropología e Historia. CONACULTA. Escuela nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

Villalobos-Gómez, A. (2014). La función social del cine como recurso patrimonializador. En *Ar&Pa, IX congreso internacional (2014), p 91-104*. Consejería de Cultura y Turismo. Junta de Castilla y León.

Zavala Alvarado, L. (2016). Las fórmulas narrativas en cine y literatura: una propuesta paradigmática. *Revista Comunicación y Medios*. (34), (70-81). https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5771120.pdf

Zavala Alvarado, L. (2017). Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo siglo. *Miguel Hernández Communication Journal*. (8), 51-84. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6120195

Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochinilco.

7. Notas

1. También puede referenciarse como materiales e inmateriales, o como tangibles e intangibles.

2. Es un concepto polisémico complejo y plural, que para fines de la presente investigación estaremos conceptualizando como cultura en general.

3.Si bien se entiende que hay una diversidad

de públicos y de productores (por ejemplo, el cine alternativo o de disidencia), en este texto se analizan dos producciones cinematográficas que se exhibieron en salas de cine a nivel nacional y que han sido difundidas por diferentes medios a través de los años.

4. El tiempo se marca según la versión de Azteca América que puede encontrarse en https://www.youtube.com/watch?v=WtIPhU5Royw

Gremium©| Volumen 11 | Número 24 | Noviembre 2024 | pp. 61-78
Revista de acceso abierto editada por Editorial Restauro | ISSN: 2007-8773 | Ciudad de México
https://gremium.editorialrestauro.com.mx/ | contacto@editorialrestauro.com.mx
Sección: Técnica / Técnical
Tipo de contribución: Estudio de Caso / Case Study
https://www.doi.org/10.56039/rgn24a06

Transformación de la vivienda rural tradicional en la vereda Candelaria Oriente, Ráquira-Boyacá

Transformation of traditional rural housing in the Candelaria Oriente, Ráquira Boyacá

Laura Marcela Jaramillo-Acosta [a]
[a] Universidad de La Salle: e-mail, ORCID, Google Schoolar

Recibido: 26 de julio de 2024 | Aceptado: 19 de noviembre de 2024| Publicado: 30 de noviembre del 2024

Resumen

La transformación de la vivienda rural tradicional se ha acrecentado debido a procesos globalizantes que impulsan las relaciones con lo urbano. La introducción de modelos urbanizados ha acentuado la desvinculación entre el lugar, las posibilidades productivas y los habitantes, que permitió en el pasado construir una arquitectura propia. Basado en un caso de estudio se identificaron las transformaciones de la vivienda rural tradicional a través de la técnica, función y forma en la vivienda de la familia Rodríguez Vargas ubicada en la vereda Candelaria Oriente en el municipio de Ráquira, Boyacá. Lo anterior, dentro de un periodo comprendido desde el 2012 al 2022 que, dejará en evidencia las circunstancias espaciales en términos del cambio, tomando como inicio la tipología en su momento encontrada. Esto, representando físicamente la crisis territorial y las decisiones por adaptarse a un modelo excluyente, centralizado y homogeneizador. El método aplicado se aborda desde un razonamiento deductivo a través de representaciones arquitectónicas y fotografías que se traducen en esquemas espaciales. Así pues, en los resultados se observó cómo la vivienda rural tradicional busca el crecimiento de sus espacios dormitorio, para suplir necesidades de orden individual. Todos sus esfuerzos están dirigidos a favorecer un eventual crecimiento o la adaptabilidad de las zonas mixtas, que alojan funciones estrictamente productivas.

Palabras clave: arquitectura tradicional, asentamiento humano, medio rural.

Abstract

The transformation of traditional rural housing has increased due to globalizing processes that enhance relationships with urban areas. The introduction of urbanized models has accentuated the disconnection between the place, productive possibilities, and the inhabitants, which in the past allowed for the construction of a unique architecture. Based on a case study, the transformations of traditional rural housing were identified through the technique, function, and form in the home of the Rodríguez Vargas family, located in the Candelaria Oriente hamlet. This study covers the period from 2012 to 2022, highlighting the spatial circumstances in terms of change, starting from the typology found at the beginning of the study. This physical representation of the territorial crisis and decisions to adapt to an exclusive, centralized, and homogenizing model demonstrates the significant shifts. The applied method is approached from a deductive reasoning perspective through architectural representations and photographs, which are translated into spatial schemes. Thus, the results show how traditional rural housing seeks to expand its bedroom spaces to meet individual needs. All efforts are directed towards facilitating potential growth or adaptability of mixed-use areas that strictly accommodate productive functions.

Keywords: traditional architecture, human settlement, rural environment.

1. Introducción

Ráquira, un municipio en el departamento de Boyacá, Colombia, se destaca por ser uno de los principales centros de producción cerámica del país al punto de ser reconocido como la *"capital artesanal de Colombia"* (Ministerio de Cultura de Colombia, 2014, p. 2). Está ubicado aproximadamente a 57 km de la ciudad de Tunja, dentro de la provincia de Ricaurte, abarcando un área de 233 km² y caracterizándose por poseer paisajes y condiciones únicas en su región. A nivel territorial, se divide en veinte veredas y un centro urbano principal. La vereda Candelaria Oriente, situada a 7 km del centro urbano, tiene una economía centrada en tres sectores: minería, agricultura y

© Laura Marcela Jaramillo-Acosta 2024
Este artículo es una publicación de acceso abierto. CC BY-NC-SA

producción artesanal, siendo esta última la ocupación principal para el 80% de sus habitantes (Ministerio de Cultura de Colombia, 2014, p. 4). Es aquí donde reside la familia Rodríguez Vargas, heredera de una vivienda rural tradicional con una larga tradición en la producción artesanal (Figura 1).

En Ráquira, el trabajo artesanal y utilitario del barro se estableció por un largo periodo histórico, donde trabajar con un material como la tierra permitió construir una serie de herencias y saberes propios que dan origen a una maestría constructiva de tipo empírico, muestra actual de las prácticas cotidianas que construyeron el imaginario de los contextos rurales en Colombia, misma que les ha permitido ser la fuente de sustento primario de los campesinos a lo largo de muchos años. Fals (1957) ha denominado a este fenómeno como *"una hipnótica esclavitud hacia la tierra que propende a la subsistencia más que a la búsqueda de la riqueza"* (p. 6).

Esta es la manera como el barro y las técnicas que se saben en términos de su aplicación y uso, dieron forma a una arquitectura propia y al paisaje raquireño. El espacio habitado surge como respuesta a diversas necesidades espaciales, influenciadas principalmente por la productividad de los recursos del territorio. Sin embargo, el auge industrial artesanal a gran escala desde la primera mitad del siglo XX ha introducido nuevas vías de comercialización, impulsando un crecimiento turístico significativo. Este cambio económico influye en la vida cotidiana de los artesanos de Ráquira, quienes constantemente se adaptan para reconfigurar sus formas de vida, trabajo, vivienda y relaciones sociales.

En la medida que las actividades tradicionales tienden a la industrialización, la población necesita adaptar o mejorar la arquitectura en la que habitan; es importante comprender los cambios que han surgido en la producción del espacio, puntualmente en la vivienda, a causa de la industrialización de los medios de producción en los pueblos campesinos.

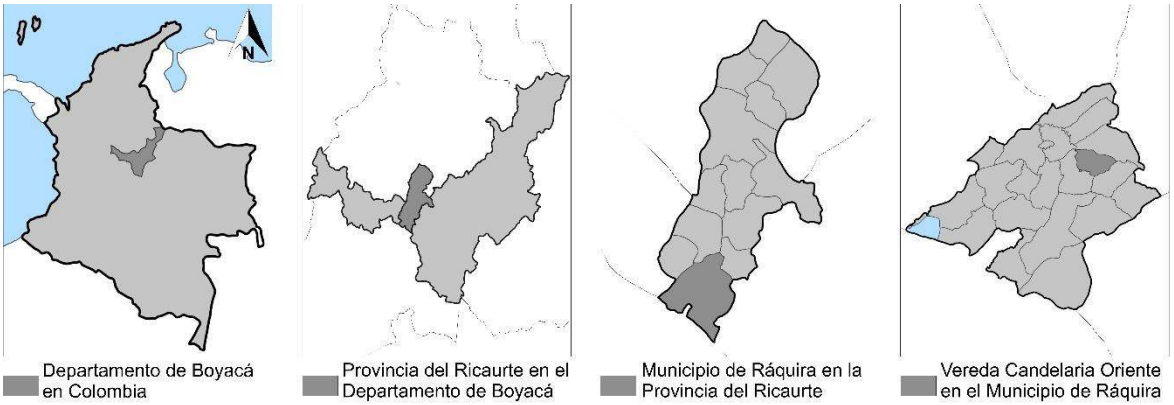

Figura 1. Localización general del municipio de Ráquira y la Vereda Candelaria Oriente. Fuente: Elaboración propia 2024.

1.1. ntender la producción del espacio rural

Para comprender los escenarios rurales, este apartado teórico aborda la concepción del espacio desde una perspectiva social. Sin embargo, Lefebvre (2013) introduce otras dimensiones en la producción del espacio, como su interpretación desde el ámbito económico, la historia e incluso la sociología. En particular, para entender el aspecto social, es necesario partir de un cambio en las fuerzas productivas: *"han franqueado un límite, pasando de la producción de cosas en el espacio a la producción del espacio"* (p. 390), lo que refleja la industrialización y capitalización del entorno.

En la producción del espacio social, tanto en contextos urbanos como rurales, se evidencia la influencia del balance financiero que mueve la economía nacional e internacional, pues promueve la modernización de los territorios autóctonos que aún tratan de evocar algunas prácticas tradicionales. La postura de Lefebvre (2013) plantea una hipótesis, coincidente con un escenario rural como la vereda Candelaria Oriente, donde se observa que el capitalismo es capaz de dirigir la planificación espacial a través de entidades públicas locales que representan al Estado en su rol de organizador del espacio. Estas entidades priorizan el usufructo económico derivado de las características del territorio

y las exigencias estatales, y no como sugiere Lefebvre (2013) *"mostrando su capacidad de intervención espacial mediante la proposición de un espacio alternativo, contra-planes y contraproyectos que frustren las estrategias, los planes y los programas impuestos desde arriba"* (p. 414) que concluye en la homogeneización social y del territorio. Prácticamente el capital se apropió del espacio en general, aplicando los modelos de modernidad que le caracterizan.

En resumen, es importante entender el espacio social en contextos rurales como resultado de las complejas relaciones internas que lo conforman. En el mundo moderno, se observa una tendencia dominante que se puede entender en tres escenarios dialécticos: homogeneización, fragmentación y jerarquización del espacio (Valdoski Ribeiro, 2014). La homogeneización se refiere a la uniformización de los espacios, donde las diferencias locales tienden a desaparecer bajo la influencia de fuerzas globales y políticas centralizadas. Sin embargo, esta aparente uniformidad no elimina las diferencias, sino que las desplaza, llevando a la fragmentación del espacio. Este proceso de fragmentación pone de manifiesto la existencia de múltiples subespacios con características y dinámicas propias, a menudo generando tensiones y conflictos entre ellos. Finalmente, la jerarquización del espacio establece una relación de poder y dominación, donde ciertos espacios adquieren más relevancia y recursos a expensas de otros.

La teoría de Lefebvre (2013) aborda esta producción espacial desde una perspectiva integral que incluye tres aspectos fundamentales: el espacio percibido, el espacio concebido y el espacio vivido. Por tanto, la fragmentación resultante de la homogeneización requiere la consideración conjunta de conceptos como *"la experiencia material, que vincula la realidad cotidiana (relacionadas con el espacio percibido), las representaciones del espacio y los códigos de organización (relativas al espacio concebido) y el espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una existencia material (el espacio vivido)"* (p. 15). En el contexto rural, esta complejidad se enfrenta a una dualidad inevitablemente dependiente de la ciudad, que como espacio modernizado y capitalista tiende a formalizar o estandarizar lo rural, según la tríada de Lefebvre. Este triángulo dialéctico no solo revela la complejidad inherente de los espacios rurales modernos, sino que también muestra cómo las contradicciones espaciales evolucionan y se transforman con el tiempo, generando nuevos desafíos y oportunidades para el desarrollo rural. Valenzuela (2018) menciona que *"para concebir y percibir es necesario vivir él y en el espacio, hecho que supone entonces que es social"* (p. 65). Esta afirmación refuerza la importancia del espacio vivido en la tríada de Lefebvre, pues solo a través de la experiencia directa del espacio es posible comprender las contradicciones que emergen en la relación entre lo rural y lo urbano, y cómo estas dinámicas influyen en el desarrollo rural. Al comprender estas dinámicas, es posible abordar de manera más efectiva las políticas y estrategias necesarias para fomentar un desarrollo más equitativo y sostenible en estas áreas.

1.2. Heterogeneidad de la vivienda, aproximación conceptual

La transformación arquitectónica de la vivienda rural tradicional se evidencia a través del concepto de heterogeneidad de la vivienda, propuesto por Fonseca & Saldarriaga (1980), en sus investigaciones sobre el desarrollo de la vivienda rural en Colombia. Según estos autores, la heterogeneidad representa una gradual pérdida de los patrones y formas tipológicas tradicionales, resultado de la interacción entre áreas rurales y asentamientos urbanos cercanos. Este fenómeno introduce nuevos patrones de modernización que son novedosos para las zonas rurales. En el caso de Ráquira, la relación entre el campo y las áreas urbanas cercanas es difusa pero constante, lo cual fomenta dinámicas nuevas, especialmente en el ámbito turístico, que promueve la producción masiva de artesanías industrializadas.

Las características de una transformación a la luz de la heterogeneidad de la vivienda rural, puede ser comprendida a través de tres criterios fundamentales: en primer lugar, la técnica, que se refiere a la relación entre los recursos físicos propios del territorio y los métodos de construcción empleados. En segundo lugar, la función, que aborda la disposición de los espacios, su uso asignado y las dinámicas sociales que se desarrollan en ellos. Según Fonseca & Saldarriaga (1980), este tipo de vivienda no establece límites ni una permanencia definida en relación con el uso del espacio, sino que se define por las interacciones culturales, ambientales y territoriales. Finalmente, el tercer criterio es la forma, que se refiere a los

elementos arquitectónicos como muros y cubiertas que delimitan físicamente el espacio construido.

De acuerdo con Lefebvre (2013), el espacio entendido desde estos tres conceptos es posible ya que *"el espacio social es morfología: esto es, la experiencia de la forma misma de un organismo viviente"* (p. 94). Sin embargo, desvinculados de la relación del espacio social, es una producción del espacio análogo y homogéneo que ya no depende de las relaciones hombre-tierra, sino de las inspiraciones y representaciones ideológicas que la vida contemporánea establece (Lefebvre, 1983, p. 73).

En el contexto latinoamericano, existen diversos estudios de transformación de la vivienda rural que permiten entender los impactos que puede llegar a tener en los territorios. En el caso de Ambato, Ecuador, estas transformaciones están relacionadas con cambios morfológicos que han incentivado dinámicas que ponen en riesgo el sistema económico tradicional vinculado a su historia local en términos artesanos. La transformación de patrones espaciales de Ambato se realizó desde tres conceptos: la estructura, la forma y la función (Grijalva, Salazar, & Godoy, 2020).

Por su parte, Martínez Godoy, (2020) muestra la desterritorialización como elemento transformador de la ruralidad contemporánea, que propende a la desaparición de las prácticas campesinas y modos de vida. Este hecho no es generalizable a todos los contextos de ruralidad actual ya que las características geográficas y socioculturales del país, son ampliamente diversas entre sí.

Sánchez, Afanador, & Castillo (2016) caracterizan y tipifican a nivel espacial y tecnológico la vivienda urbana y rural en la cuenca del río Guátira en Colombia; aquí se muestra la influencia en la construcción de los vestigios indígenas en la estructura de sus viviendas y que hoy día tiende a transformarse por la modernización de lo urbano.

De acuerdo con lo anterior, se plantea la hipótesis de que la modernización urbana impacta en la arquitectura rural, lo que genera una industrialización de las actividades tradicionales de los habitantes de estos territorios y propicia transformaciones en la arquitectura de la vivienda para adaptarse a las nuevas demandas. En este sentido, el objetivo general de esta investigación es analizar las transformaciones en la vivienda rural tradicional del municipio de Ráquira, centrándose en los cambios técnicos, funcionales y formales, tomando como caso de estudio la vivienda de la familia Rodríguez Vargas, campesinos y artesanos de la vereda Candelaria Oriente. Este análisis se desarrolló en un periodo de 10 años, comprendido entre 2012 y 2022, con el fin de evidenciar las condiciones que han propiciado dichos cambios, partiendo de la tipología arquitectónica original identificada.

La relevancia del presente estudio radica en la posibilidad de acercarse a las diversas formas de mutaciones que se gestan en el ámbito rural, que favorecen nuevas dinámicas de modernización y le conceden a la vivienda su reconfiguración tipológica, además de la importancia que toman las necesidades de los campesinos a nivel espacial, aunque influenciadas por un estilo globalizado, estas promueven la creación de espacios que buscan mejores condiciones de vida.

2. Método

La investigación se basa en un estudio exploratorio utilizando un método de razonamiento deductivo que, según Abreu (2014), busca determinar las características específicas de una realidad concreta, como en el caso de estudio de la vereda Candelaria Oriente, en Ráquira, Boyacá. Por derivación de la heterogeneidad de la vivienda rural, se establecieron tres criterios que permitieron identificar cualitativamente la transformación. Estos criterios corroboraron la hipótesis sobre el impacto de la modernización urbana en la arquitectura rural, provocado por la industrialización de las actividades tradicionales de los habitantes y su búsqueda por mejorar los estándares y condiciones de vida.

Este razonamiento brinda elementos que facilitan la unión entre el ámbito teórico-conceptual junto con la observación y así, *"deducir a partir de la teoría los fenómenos que habrán de observarse. En efecto, las deducciones hechas a partir de la teoría pueden proporcionar hipótesis que son parte esencial de la investigación científica"* (Newman, 2006, p. 185). Para validar entonces el proceso de identificación de las transformaciones, se plantearon dos etapas interpretadas y adaptadas del método que se exponen de la siguiente manera:

En primer lugar, se realizó una observación y caracterización. Para la observación, se registraron fotografías que representan los esquemas espaciales

de la vivienda de la familia Rodríguez Vargas en el periodo 2012-2022. Durante esta etapa, se identificaron las lógicas de transformación de la vivienda y los diferentes modos de productividad familiar. Las lógicas de transformación se establecieron a partir del concepto de heterogeneidad de la vivienda de Fonseca y Saldarriaga (1980), y se categorizaron de la siguiente manera: la tecnología de la construcción, el carácter organizativo y el carácter formal, partiendo del módulo "inicial" de la vivienda. En el caso de estudio, este módulo inicial corresponde a la vivienda encontrada en 2012, que conserva un lenguaje colonial predominante desde dicha época.

Por su parte, la caracterización se centró en identificar los patrones de asentamiento, basándose en el trabajo de Fals (1957) sobre Boyacá. En dicho estudio se destacó la predominancia de granjas aisladas, formadas por grupos poblacionales que comparten actividades productivas, tipos de viviendas y disposiciones territoriales, adaptándose a las complejas topografías. Tales formas de poblamiento fueron influenciadas por las modalidades históricas de la tenencia de la tierra en la provincia de Ricaurte, donde las tierras pasaron por manos de colonos españoles, resguardos indígenas, padrinazgos y arrendamientos, hasta llegar a los "colonos criollos" que obtuvieron derechos de propiedad a través de su actividad en la tierra (Fals, 1957, p. 40). Ese sistema permitió la herencia generacional de tierras y la continuidad de actividades productivas tradicionales en la agricultura y la elaboración de artesanías. Además, los patrones de asentamientos también se han visto afectados por las relaciones con lo moderno, impulsando transformaciones en la vivienda. Esta configuración se logró a través de visitas de campo y conversaciones con los habitantes del sector.

En segundo lugar, a partir de la experiencia en campo y la revisión de la literatura sobre el concepto de heterogeneidad, se identificaron las distintas formas en que se manifiesta en la vivienda rural. Estas manifestaciones confirman las causas del estado actual de la vivienda, validando los vínculos entre los elementos formales y funcionales de las viviendas actuales y las tradicionales, destacando las características técnicas ancestrales que aún persisten y sus variaciones. De esta manera, se buscó resaltar la transversalidad de los conocimientos sobre el barro y la memoria constructiva en el proceso de transformación de la vivienda productiva del municipio.

3. Resultados

3.1. Observación y caracterización de la vivienda rural tradicional Raquireña

El área rural del municipio de Ráquira está conformada por 20 veredas de geografía semi ondulada y una topografía irregular, debido a su ubicación en la cordillera oriental de Los Andes. Entre ellas, destaca la vereda Candelaria Oriente, por su cercanía a la cabecera municipal y al Convento de los Recoletos del señor San Agustín, hoy conocido como el Monasterio de la Virgen de La Candelaria, un edificio religioso que dio origen al actual centro poblado que lleva su nombre. Ráquira presenta una notable diversidad en colores y texturas, con viviendas predominantemente de estilo colonial (figura 2).

Las viviendas en Ráquira presentan características tipológicas que les confieren una identidad colonial. Estas características incluyen un solo nivel de altura, gruesos muros de adobe o tapia pisada, y cubiertas de estructura en madera con tejas de barro cocido. Las cubiertas configuran un alero que protege la fachada principal, definiendo un espacio de acceso que, en la mayoría de los casos, adquiere una connotación de área social (figura 3).

Su disposición espacial, corresponde a aposentos oscuros que se encadenan consecutivamente por muros divisorios interiores, los cuales estaban destinados para el descanso nocturno de las familias. Las demás espacialidades que hoy día se integran a la vivienda, estaban exentas y se articulaban cambiando eventualmente de posición: baño, cocina, áreas de trabajo y almacenamiento. La forma tradicional predominante es una estructura alargada o rectangular con cubiertas a dos y cuatro aguas. Es importante resaltar que la vivienda no necesariamente estaba constituida por un solo volumen, sino que a menudo incluía diferentes construcciones que conformaban un conjunto habitable de mayor complejidad espacial. En algunos casos, estos volúmenes se disponen sin establecer contacto o asociación entre ellos, creando espacios recinto donde el uso no estaba definido, pero que frecuentemente se destinaban para la realización de las actividades productivas.



Figura 2. Centro poblado la candelaria. Fuente: fotografía tomada por la autora en el año 2012.



Figura 3. Tipo de vivienda en la Vereda Candelaria Oriente construida hace aproximadamente 100 años según relato de sus propietarios. Fuente: fotografía tomada por la autora en el año 2013.

La vivienda rural raquireña forma parte del legado patrimonial construido a través de los saberes del barro y durante mucho tiempo mantuvo un lenguaje simbólico en la construcción del espacio social del municipio. La construcción en adobe, predominante en la región, empleaba arcillas locales de diversas minas (amarilla, blanca y negra) y cuidadosas técnicas de secado y maduración que se perfeccionaron a través de generaciones. Este proceso permitía obtener estructuras resistentes y de bajo impacto

ambiental que, incluso después de 100 años, siguen en pie. Las formas y dimensiones propias del adobe condicionaron la escala y disposición de las viviendas, adaptándolas tanto al paisaje como a la funcionalidad de los espacios. Así, la arquitectura tradicional de Ráquira no solo respondía a las posibilidades materiales de la comunidad, sino que también conservaba su identidad cultural y reafirmaba una memoria colectiva arraigada en técnicas y recursos autóctonos. (Sánchez Gama, 2007, p. 244).

En la actualidad, estas viviendas son un collage de muros de adobe, piedra, mampostería de bloque de cemento o cocido, con cubiertas de barro cocido, tejas de zinc y estructuras de cemento, madera de pino o eucalipto. Esta mezcla es el resultado del proceso de modernización del municipio, que comenzó en la década de 1970 con la dignificación de los conocimientos ancestrales de los artesanos, gracias a la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal y Artesanías de Colombia (1964), que fomentaron el desarrollo del sector artesanal a través de las Escuelas Taller (Aguilar & Jurado, 2006).

En dicho proceso, la relación hombre-tierra, como plantea Fals (1957), ha evolucionado significativamente. La arquitectura, como mediadora de esta relación, ha experimentado transformaciones profundas que han diluido las expresiones simbólicas con cada intervención. Estos cambios han sido intensificados por los procesos de modernización y urbanización que también afectan a los asentamientos rurales, como menciona Fals (1957) los asentamientos son *"una de las pautas culturales más arraigadas del pueblo: una vez establecida se convierte en la forma natural de colonizar, de convivir, de trabajar o de organizarse en la sociedad, y cualquier intento de innovación encuentra considerable resistencia"* (p. 39).

En la vereda Candelaria oriente, las condiciones de la vivienda varían según la cercanía a los entornos urbanos; a mayor proximidad, las viviendas adoptan morfologías y tipologías similares a las urbanas y acogen actividades productivas asociadas a las dinámicas de modernización, como el comercio, el turismo y los hospedajes (figura 4). Este cambio indica que el tradicional patrón de asentamiento disperso de granjas que se presentó de forma dominante en el municipio, ha evolucionado hacia una mayor concentración, afectando la relación entre vivienda y espacio productivo.



Figura 4. Viviendas rurales adosadas, vereda Candelaria Oriente, Ráquira. Fuente: fotografía tomada por la autora en el año 2022.



Figura 5. Vivienda rural productora de adobes, vereda Candelaria Oriente, Ráquira. Fuente: fotografía tomada por la autora en el año 2013.

En el caso contrario, las viviendas tienden a estar dispersas y aisladas en el predio, con una distribución multidireccional que permite diversos usos y relaciones con el entorno (figura 5). No obstante, este tipo de disposición se observa en menor medida debido a la transformación y construcción de nuevas viviendas, lo que reduce el espacio disponible en el predio y favorece la situación descrita en el párrafo anterior.

3.2. Deducción de La heterogeneidad de la vivienda rural en Ráquira

Para ver la heterogeneidad de la vivienda rural, se puntualiza en el caso de la vivienda de la familia Rodríguez Vargas, ubicada a 900 metros del Monasterio de La Candelaria. El predio, de aproximadamente 5.000 m2 se asienta sobre la vía veredal que comunica con la cabecera municipal. Para el año 2012, momento del primer contacto con la familia, la vivienda tiene como característica principal la disposición de los dos únicos volúmenes que la conforman: uno paralelo a la vía y el segundo en perpendicular sobre el límite del predio; ambos construidos con grandes muros de adobe, cubierta con estructura de madera rolliza y tejas de barro sobre una cama de caña brava y tierra (figura 6).



Figura 6. Estado de la vivienda Rodríguez Vargas en el 2012. Fuente: fotografía tomada por la autora en el año 2012.

El volumen principal cuenta con un único aposento donde se disponen las camas de los cuatro integrantes de la familia. El espacio cubierto que marca el acceso cuenta con un tamaño mayor al que tradicionalmente tienen las viviendas de la zona y ya presenta modificaciones. Sobre este, a modo de apéndice, se adosa un volumen de bloque cocido que contiene baño y cocina (figura 7). El espacio restante se adecuó para recibir el comedor y la zona social. El segundo volumen, sin modificaciones en

cuanto a forma y material, es usado como depósito de alimentos, herramientas y elementos de trabajo. En una de sus fachadas laterales, en evidente diferencia de momentos, se suma un horno de barro tradicional para cocer artesanías, el cual rememora una de las labores que la casa resguarda, y por las que tuvo que adaptarse para subsistencia de los entonces y actuales ocupantes (figura 8).

En el volumen principal se logró identificar características de heterogeneidad en la vivienda, estas corresponden a la necesidad familiar de adquirir espacios indispensables para el desarrollo de la cotidianidad, no únicamente en el sentido de Fonseca & Saldarriaga (1980) como apertura a las relaciones territoriales que permiten la introducción de códigos o patrones arquitectónicos, sino también a la afirmación de Santos (2000) sobre la construcción del espacio social a través de las relaciones de los habitantes con su forma de vida y las maneras de construirlo.



Figura 7. Volumen adosado de bloque cocido que contiene el baño y la cocina, vivienda Rodríguez Vargas. Fuente: fotografía tomada por la autora en el año 2012.

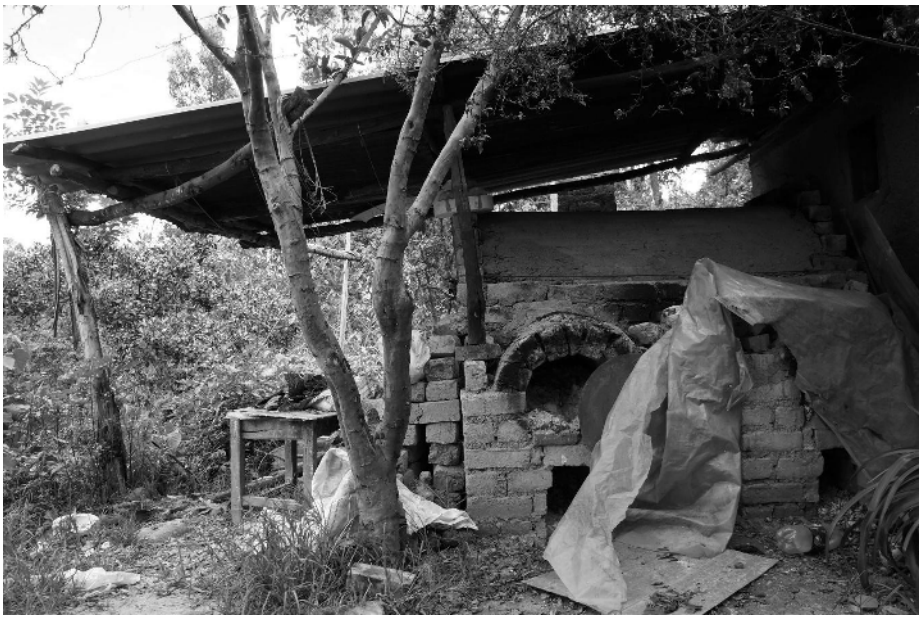

Figura 8. Horno de barro tradicional para cocer artesanías, vivienda Rodríguez Vargas. Fuente: fotografía tomada por la autora en el año 2012.

La disposición y evolución de los volúmenes constructivos, adaptados con materiales tradicionales y modernos, evidencian un diálogo continuo entre lo ancestral y lo contemporáneo. La vivienda, más que un mero espacio físico, se configura como un escenario dinámico donde convergen la adaptación funcional, la identidad cultural y las transformaciones socioeconómicas. En suma, la heterogeneidad de la vivienda rural en Ráquira no solo es un testimonio de su legado patrimonial, sino también un reflejo de la resiliencia de sus habitantes frente a los desafíos de la modernidad. En este sentido, como señala González (2005), *"el modo de vida, como actividad vital sistemática de la comunidad, se transforma de forma relativamente inmediata y ajena a la voluntad de los hombres"*, lo cual evidencia cómo los cambios en las condiciones de vida, *"determinados por las relaciones de propiedad, jurídicas, morales y estéticas"* (sección Modo de vida), también afectan la configuración y transformación de la vivienda.

3.2.1. Técnica

Para el año 2013 se incrementaron y fortalecieron las fábricas de artesanía industrializada, fenómeno que intensificó las dificultades económicas de los artesanos independientes. Así como muchas familias, los Rodríguez Vargas cambiaron progresivamente sus modos productivos en pro del sustento económico diario, y aprovechando un oficio también heredado, deciden construir un nuevo módulo destinado a albergar una panadería, utilizando en mayor medida materiales que están a su disposición en búsqueda de la menor cantidad de inversión económica. Según Lefebvre (2013), esta combinación de técnicas es la construcción del lenguaje propio que resulta de los cambiantes modos de vida del habitante rural, supeditado a un lugar. Bajo los criterios de transformación ya expuestos, el módulo combina técnicas constructivas como el bahareque y la mampostería.

El muro posterior que separa y pertenece a la vivienda vecina sirvió como elemento de cerramiento para confinar el nuevo espacio, y a manera de columnas, se utilizaron las ramas de algunos árboles de la propiedad. La cimentación ciclópea de poca profundidad sostiene la mampostería en bloque cocido de tres hiladas, y sobre esta, reposan materiales nobles como la madera de pino, la guadua y el barro (figura 9). Aunque algunos no son típicos de la región, permitieron un ahorro significativo, marcando diferencia en el lenguaje de todo el conjunto.



Figura 9. Módulo para la panadería. Fuente: fotografía tomada por la autora en el año 2014.

Durante el año 2015, la estructura de la cubierta del volumen principal que resguardaba el único dormitorio se derrumbó. La familia se vio forzada a permanecer en el volumen de almacenamiento, adaptado como habitación durante la planeación y construcción de una nueva vivienda que expresa irremediablemente la entrada de la modernidad. La variación de la tipología, su escala, los materiales usados y el aumento de espacios, afirman una búsqueda de mayor valoración estética y funcional, que dista completamente de su origen rural y se empieza a parecer a las recientes fórmulas adaptadas en la vereda. En cuanto al material, tomaron como base estructural los cimientos y muros de la vivienda anterior, reforzada con vigas de cemento y pilares de madera rolliza, para construir los espacios privados en el segundo nivel (figura 10).

En las paredes interiores se usan muros de láminas de cartón yeso y, para el piso y la envolvente, tabla burra de pino. Estos materiales permiten la ampliación de los aposentos y el aumento del tamaño de ventanas y vanos que brindan mayor iluminación (figura 11).



Figura 10. Proceso de construcción del primer nivel, vivienda Rodríguez Vargas. Fuente: fotografía tomada por la autora en el año 2015.



Figura 11. Proceso de construcción del segundo nivel, vivienda Rodríguez Vargas. Fuente: fotografía tomada por la autora en el año 2015.

Al finalizar la construcción, en el primer nivel aparece un cerramiento en bloque cocido, pañetado y con ventanas de madera que permitió la privatización del espacio de acceso para convertirse en un área social definida. La edificación en su totalidad adquirió un lenguaje similar a la vivienda unifamiliar urbana: la materialidad y los modos de construcción no responden a las condiciones de producción del territorio, sino a la necesidad de asemejarse a una estética que transcribe la imagen urbana en el campo (Rolón, 2014).

La familia Rodríguez Vargas ha cambiado su actividad productiva en la medida que las necesidades se acrecientan. Las nuevas ocupaciones dependen de la precarización laboral de la industria artesanal del barro y la extensión de los monocultivos. En el año 2017, la construcción de los galpones para codornices y la cabaña para alquiler, fueron estrategias que exploraron las posibilidades de un sustento económico flexible; con resultados inmediatos para obtener ingresos inmediatos, escogiendo un sistema de bastidores en madera, troncos de eucalipto, tablones de madera de pino y lámina de madera contrachapada, que completaron la construcción de un espacio que requirió de un alto esfuerzo e inversión económica (figura 12).

El cambio en el mercado inmobiliario, sumado a la oferta de materiales que permiten una construcción rápida y eficiente, constituyen una alternativa de fácil acceso, que les permitió idealizar sus viviendas no para marcar diferencia, sino para buscar aceptación en una nueva realidad rural. Este proceso contribuye a redefinir el paisaje rural ya que las dinámicas de modernización y cambio económico fomentan la integración de elementos rurales y urbanos, alineándose con las tendencias globales. En el caso específico de Ráquira, estas tendencias se manifiestan especialmente en las nuevas formas de productividad, que están cada vez más orientadas hacia el turismo.



Figura 12. Cabaña para alquiler. Fuente: fotografía tomada por la autora en el año 2019.

3.2.2. Forma

La vivienda se consolidó como un bloque rectangular de doble altura, donde se superponen dos prismas de idéntica forma. Estos volúmenes contrastan por su materialidad, dimensión, altura, ventilación y entradas de luz. El nuevo conjunto marca el fin de la condición de crecimiento progresivo, para dirigir los esfuerzos a adaptaciones y mejoramientos. El cerramiento del primer nivel permite un vínculo exiguo entre el interior y exterior a través de las puertas y ventanas, condición que anteriormente marcaba la calidad espacial favoreciendo una relación directa, mientras que, en el segundo nivel las relaciones son meramente visuales definidas por la presencia de balcones (figura 13).

Los cambios en la forma de la vivienda han traído beneficios como la ampliación de los espacios para la privacidad individual, aunque implique mayores esfuerzos para alcanzar un confort térmico por la gran altura del nivel habitacional, pues a mayor altura y tamaño del volumen, mayor exposición a las condiciones climáticas de Ráquira: mayoritariamente húmedo, fresco y nublado; condiciones que eran mitigadas por la naturaleza del adobe y las formas que este permite.



Figura 13. Estado de la vivienda Rodríguez Vargas en el 2022. Fuente: fotografías tomadas por la autora en el año 2022.

Formalmente, la cabaña de alquiler no se relaciona con las viviendas tradicionales y representa una exploración estética que busca impactar o relacionarse con los gustos y necesidades del visitante urbano. Dos cubos rotados e interceptados por una de sus aristas definen su forma y tienden a una relación diferencial con el lugar, buscando que, desde la experiencia, el habitante se sienta aislado de la cotidianidad campesina, pero sin salirse de un entorno completamente natural.

Los vanos poseen un alto valor decorativo. Según lo expresado por la familia, no están orientados hacia la dirección del sol ni la iluminación de los espacios, sino que más bien buscan diferenciarse de la arquitectura tradicional de la zona. Este enfoque se asemeja a la tendencia observada en los glampings, los cuales, según Martínez Godoy (2020) *"Se trata de un mundo rural sometido y expuesto, de manera creciente, a influencias de un mundo globalizado"* (p. 218). Por lo anterior, la transformación en la forma de las viviendas en Ráquira está erosionando los elementos distintivos de la arquitectura local, favoreciendo una estandarización que reduce los símbolos y significados arraigados en la conexión cultural, histórica y ambiental con los campesinos del lugar.

3.2.3. Función

En contadas ocasiones, la vivienda rural tradicional busca el crecimiento de sus espacios dormitorio, para suplir necesidades de orden individual. Todos sus esfuerzos están dirigidos a favorecer un eventual crecimiento o preferiblemente pretende la adaptabilidad de las zonas mixtas, que alojan funciones estrictamente productivas. Para el caso de estudio, el volumen original determina sus funciones de acuerdo con las prácticas productivas comunitarias determinadas por el tiempo, el lugar y el patrón de

asentamiento, al punto de incluir al paisaje como un espacio más de la vivienda, favoreciendo así la vida social. La "casa" no tiene un límite definido (figura 14).

La principal decisión que cambia las disposiciones funcionales es la inclusión de un segundo piso, que trae consigo la novedad de los espacios individuales de carácter privado: habitaciones, baño compartido, salón y balcones frontal y posterior. En el reutilizado nivel inferior: una habitación de huéspedes con baño privado reemplaza el antes único dormitorio familiar, y la cocina, que se encontraba inicialmente en un espacio confinado, a fin de contener las emisiones del antiguo fogón de carbón, se abrió para integrarse a la zona del comedor a través de una barra multiuso (figura 15). Esta distribución tiene un comportamiento funcionalista, un modelo que está ampliamente establecido en las zonas urbanas.

Con la aparición del módulo para la panadería, la elaboración de artesanías deja de ser parte de la actividad económica familiar. El horno de barro fue demolido, las áreas de secado y almacenamiento de artesanías desaparecieron para ser reemplazadas por huertos caseros y espacios sin uso definido.

Finalmente, la cabaña dispone una función específicamente habitacional, donde se separa lo social de lo privado y se conecta únicamente con un pequeño corredor. Actualmente, funciona como espacio de depósito, pues la rigidez funcional no le permite otras posibilidades de adaptación. En cuanto al galpón, la simpleza de la forma y el sistema constructivo ha permitido a la familia adaptarlo de acuerdo con cada una de las posibilidades productivas que han experimentado: marraneras, almacenamiento e invernadero.

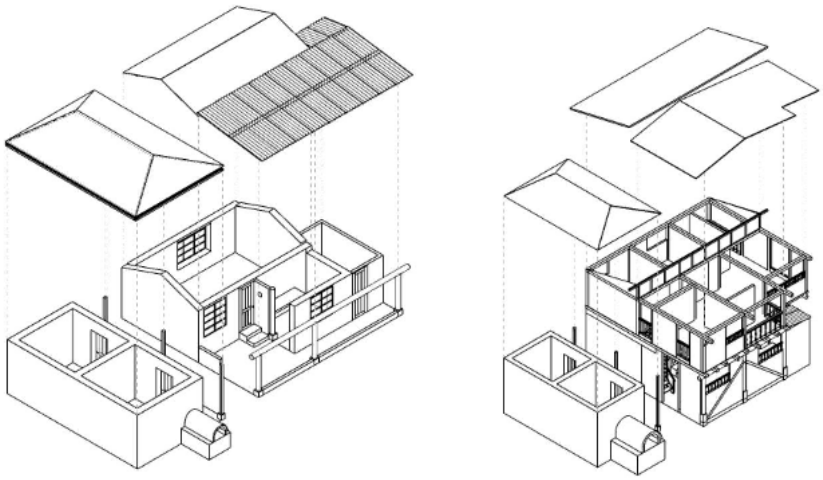

Figura 14. Axonometría de la vivienda Rodríguez Vargas 2012 y 2022 respectivamente. Fuente: elaboración propia, 2022.

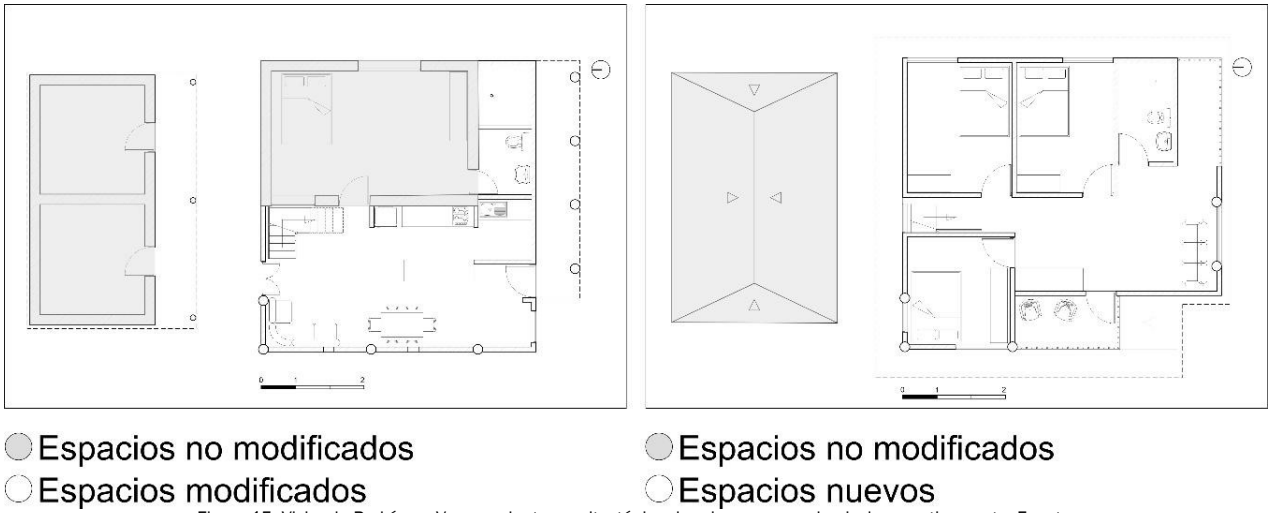

Figura 15. Vivienda Rodríguez Vargas, planta arquitectónica de primer y segundo nivel respectivamente. Fuente: elaboración propia, 2022.

Esta transición funcional, subraya la complejidad de mantener un equilibrio entre la preservación de la identidad cultural y la adaptación a nuevas realidades socioeconómicas. El proceso evidencia cómo las decisiones arquitectónicas y funcionales no solo responden a necesidades individuales y familiares, sino que también moldean el paisaje físico y social de la comunidad, destacando la importancia de políticas y prácticas que promuevan la sostenibilidad cultural y ambiental en entornos rurales en constante transformación.

4. Discusión

Tras los resultados encontrados, se puede inferir en primer lugar que ha ocurrido una transformación radical en la vivienda tradicional raquireña, que va más allá de una simple modificación formal del volumen (vivienda). Tal cambio responde a un *"nuevo imaginario del espacio rural y su revalorización"*, que se ha unido a "un sentido particular de la propiedad y a una escasa cultura urbanística para desencadenar un fenómeno en el que no todas las consecuencias son positivas" (Jiménez & Campesino, 2018, p. 246). En segundo lugar, la transformación formal de la vivienda trasciende la simple yuxtaposición de elementos que definen funciones y marca dos momentos en su evolución: de un espacio que no establece límites entre el interior y el exterior, entre la casa y el taller, entre el muro y el mobiliario, a convertirse en un volumen híbrido, controlado y definido. Cuando el espacio se especializa para resguardar una función específica, pierde toda cualidad de flexibilidad, transformándose en "un espacio cada vez más instrumental" (Lefebvre, 2013, p. 223).

Asimismo, se identificaron tres causas que influyen en la transformación de la vivienda tradicional, sugiriendo que es "generalizable" para la situación territorial de la vivienda raquireña. Primero, la construcción del espacio habitable responde actualmente a necesidades espaciales determinadas por la productividad, que dependen de los recursos inmediatos del territorio. El uso del barro, material autóctono con sus posibilidades y saberes constructivos, sigue respondiendo a los cambios en las nuevas dinámicas socio productivas. Segundo, se contextualiza en el periodo histórico del municipio donde se consolidaron los modos de vida campesinos en torno al trabajo con barro, conformando el paisaje del campo raquireño, y sirviendo como medio para la construcción del espacio habitable y productivo, reflejando el fenómeno descrito por Fals (1957) de una profunda conexión con la tierra. Tercero, se confirma el uso continuo del barro en las viviendas dentro del marco de la heterogeneidad de la vivienda rural como "un conjunto que se asume de la relación entre lo exterior y lo interior, el equilibrio morfológico, tecnológico y hasta la autonomía del campesino para su construcción" (Fonseca & Saldarriaga, 1980, p. 72).

La heterogeneidad del espacio social en la producción de la vivienda rural coincide con la visión de Lefebvre (2013), donde las características físicas de un lugar por sí solas no son suficientes para explicar la configuración del espacio social, ya que estas formas sociales tienden a ser flexibles, transformables y dinámicas con el tiempo, como se observa entre las décadas de 2012 y 2022. Además, la relación social expuesta por Santos (2000) aclara la comprensión de las formas constructivas a partir de las técnicas utilizadas, como la combinación de técnicas vista en el caso de la familia Rodríguez Vargas, quienes emplean los materiales disponibles para minimizar la inversión económica, configurando así su propio lenguaje arquitectónico que se adapta a los cambiantes modos de vida (Lefebvre, 2013).

Desde hace algunas décadas, en el contexto latinoamericano se observan diversos procesos que desestructuran los espacios rurales. La transformación de los patrones constructivos tradicionales ha dado paso a nuevas formas, funciones y técnicas arquitectónicas que desarticulan el paisaje territorial, evidenciando un progreso que no distingue entre lo urbano y lo rural (Grijalva et al., 2020, p. 140). Según Ramos (1998), esta transformación del territorio rural en una era globalizada parece inevitable, y la producción del espacio resulta de la interacción entre los actores sociales que influyen en él.

Finalmente, el cambio en el mercado inmobiliario, junto con la disponibilidad de materiales que permiten una construcción rápida y eficiente, se convierten en una alternativa accesible que permite a los habitantes idealizar sus viviendas no tanto para destacar, sino para adaptarse a una nueva realidad rural. La segregación de espacios según su función marca el inicio del proceso de transición hacia una urbanización inevitable del entorno rural, como señaló

Lefebvre (1983), promoviendo la homogeneización y eliminando la diversidad y especialización que antes caracterizaban el paisaje.

5. Conclusiones

Ráquira, por tradición una tierra altamente productiva, se ha dado a conocer gracias a la valoración del trabajo artesanal, fenómeno que ha derivado en un creciente mercado inmobiliario y conductas especulativas de la tierra. Según Santos (1996) *"La búsqueda de explicación de las transformaciones, supone la comprensión de los grandes grupos de variables que componen el territorio"* (p. 48). Sin embargo, es evidente que la búsqueda ha sido meramente económica. Ello denota en las transformaciones sociales, culturales y productivas del campo, que ya no se relacionan en equilibrio o dependen entre sí.

Se concluye que la influencia externa, ha contribuido a la precarización de las actividades rurales y a la desterritorialización del campesino, quien se enfrenta a una condición de proletario, limitando cada vez más las posibilidades y capacidad de participación en los procesos de transformación de su propio territorio (Martínez Godoy, 2020, p. 218). Lo anterior, interviene en las transformaciones del espacio físico haciendo evidente la heterogeneidad arquitectónica. El legado patrimonial construido a través del espacio social y los modos de vida pierde su lenguaje simbólico y gana una valoración altamente económica. Sin embargo, es necesario entender que la ruralidad no está bajo una premisa radical de conservación y aislamiento total, su transformación debe darse desde la interacción de los sistemas sociales, productivos, técnicos y culturales en la que predomine el respeto al pasado y la estabilidad del futuro (Monteros Cueva, 2017, p. 91). Las transformaciones y adaptaciones de la vivienda pueden mediar entre los valores socioculturales y las demandas espaciales que las dinámicas económicas acentúan. Esto conlleva a dos momentos: el primero es la necesaria experimentación entre los materiales y las técnicas ancestrales y modernas, que le dan la posibilidad a una ruralidad propia. La segunda, consolida un espacio social que intercede entre el lugar y las nuevas productividades, permitiendo diferentes grados de relación en la interacción hombre-tierra.

Así, se confirma la hipótesis de que la modernización urbana impacta la arquitectura rural, industrializando las actividades tradicionales de los habitantes de estos territorios. La permanencia de lo rural, a pesar de las tendencias económicas efímeras, se debe a la capacidad de la productividad y la vivienda para adaptarse a la contingencia e incertidumbre de un espacio-tiempo globalizado, con fuertes impactos microlocales, como en este caso. Sin lugar a duda, es importante considerar más áreas de estudio para identificar si este patrón es generalizable, aunque los estudios de referencia en Latinoamérica ya lo han confirmado. Esto abre un escenario para investigaciones futuras en diferentes contextos colombianos.

En el marco de los retos que enfrenta la preservación del patrimonio rural en Ráquira, se sugiere la necesidad de abrir nuevas líneas de investigación que aborden de manera integral la coexistencia entre el desarrollo económico y la conservación de las tradiciones culturales y arquitectónicas de la región. Es imperativo explorar modelos de desarrollo territorial que promuevan la adaptación sostenible de las edificaciones rurales, combinando técnicas constructivas tradicionales con innovaciones contemporáneas, siempre bajo una perspectiva que valore y respete la identidad local. Asimismo, resulta crucial investigar el impacto de la especulación inmobiliaria en la configuración social y espacial de las comunidades rurales, para desarrollar estrategias de ordenamiento territorial que favorezcan la inclusión de los actores locales y su participación en la transformación del entorno. Por último, se propone como una vía fundamental la implementación de proyectos de conservación participativa, que involucren a la comunidad en los procesos de intervención patrimonial, buscando un equilibrio entre la preservación del legado histórico y la adaptación a las nuevas dinámicas económicas y sociales que afectan el territorio.

6. Agradecimientos

Agradecimientos a la Universidad de La Salle y a mi tutor, Daniel Unigarro, por proporcionar espacios de conocimiento que dieron lugar a este artículo, derivado de la investigación "Transformaciones de la vivienda rural en la vereda Candelaria Oriente de Ráquira – Boyacá", en el marco de la Maestría en Planificación y Gestión del Territorio (2019-2022).

7. Glosario

Caña brava: Planta gramínea de tallos robustos y resistentes, utilizada en la construcción tradicional para crear muros decorativos y como soporte en techados, donde sostiene las tejas.

Centro poblado: Área geográfica donde se concentra una población, caracterizada por un conjunto de viviendas y servicios básicos. Se clasifica como tal en el marco del ordenamiento territorial y es fundamental para el desarrollo social y económico de la región.

Colonos criollos: Población local que adquirió derechos de propiedad sobre la tierra mediante su trabajo y actividades agrícolas, contribuyendo al desarrollo del entorno rural.

Departamento: División administrativa en Colombia que agrupa varios municipios, funcionando como una entidad territorial con autonomía en ciertos aspectos.

Municipio: Entidad administrativa básica en Colombia que comprende un conjunto de veredas y áreas urbanas, con un gobierno local encargado de gestionar servicios y recursos.

Vereda: Unidad administrativa rural en Colombia que equivale a un distrito o aldea, formando parte de un municipio.

Vía veredal: Camino o carretera, generalmente sin pavimentar, que conecta áreas rurales y veredas.

8. Referencias

Abreu, J. L. (2014). El método de la investigación Research Method. *Daena: International Journal of Good Conscience*, 9(3), 195-204.

Aguilar, A. C. Q., & Jurado, G. S. B. (2006). *Conspirando con los artesanos: Crítica y propuesta al diseño en la artesanía*. Pontificia Universidad Javeriana.

Fals Borda, O. (1957). *El hombre y la tierra en Boyacá*. Ediciones Documentos Colombianos.

Fonseca, M., & Saldarriaga, R. (1980). La arquitectura de la vivienda rural en Colombia. PROA.

González Pérez, U. (2005). *El modo de vida en la comunidad y la conducta cotidiana de las personas*. Revista Cubana de Medicina General Integral, 21(2). http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0864-34662005000200013

Grijalva, M. S., Salazar, M. S., & Godoy, D. M. (2020). Transformaciones de los patrones de la vivienda rural y su impacto en el territorio: El caso de Ambato, Ecuador. Eutopía: Revista de Desarrollo Económico Territorial, (18), 139-154. https://doi.org/10.17141/eutopia.18.2020.4761

Jiménez, V., & Campesino, A. (2018). Deslocalización de lo urbano e impacto en el mundo rural. Cuadernos Geográficos, 57(3), 243-266. https://doi.org/10.30827/cuadgeo.v57i3.6239

Lefebvre, H. (1983). *La presencia y la ausencia: Contribución a la teoría de las representaciones*. Fondo de Cultura Económica.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.

Martínez Godoy, D. (2020). ¿La desterritorialización, una noción para explicar el mundo rural contemporáneo? Una lectura desde los Andes ecuatorianos. Economía, *Sociedad y Territorio*, 62, 215-240. https://doi.org/10.22136/est20201491

Ministerio de Cultura de Colombia (2014). Ráquira, de la olla a la casa. En *Los cuadernos del barro*.

Monteros Cueva, K. (2017). El patrimonio vernáculo edificado en poblaciones rurales con ascendencia indígena: La parroquia de Chuquiribamba, Loja, Ecuador. Apuntes: *Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultural*, 29(1). https://doi.org/10.11144/Javeriana.apc29-1.cper

Newman, G. D. (2006). El razonamiento inductivo y deductivo dentro del proceso investigativo en ciencias experimentales y sociales. *Laurus*, 12(Ext), 180-205. https://www.redalyc.org/pdf/761/76109911.pdf

Ramos, J. (1998). [Reseña del libro Local y global: La gestión de las ciudades en la era de la información, de J. Borja y M. Castells]. *EURE (Santiago),* 24(73). Recuperado de http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71611998007300008

Rolón, G. (2014). Patrones arquitectónicos, clusters constructivos homogéneos y variabilidad en el estudio de edificios históricos: Aspectos técnico-formales de la vivienda rural en la provincia de La Rioja (Argentina) durante el período republicano. *Arqueología de La Arquitectura*, 11, 1-24. https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2014.013

Santos, M. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. Oikos-Tau.

Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio*. Ariel.

Sánchez, G., Afanador, C., & Castillo, W. (2016). Caracterización y tipificación de la vivienda rural en la cuenca media del río Guáitara, Nariño. *Apuntes*,

29(1), 60-77. http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.apu29-1.ctvr

Sánchez Gama, C. E. (2007). La arquitectura de tierra en Colombia, procesos y culturas constructivas. Apuntes: *Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural*, 20(2), 242-255. https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/8980/7279

Valdoski Ribeiro, F. (2014, 1 de octubre). Aproximaciones al concepto de la producción del espacio a partir de los contenidos lefebvrianos. *Alba Sud*. https://www.albasud.org/noticia/es/639/aproximaciones-al-concepto-de-laproducci-n-del-espacio-a-partir-de-los-contenidos-lefebvrianos

Valenzuela, G. A. (2018). La ciudad y el territorio: Aportes desde la planificación urbana. *Veredas*, 1(1), 25-37. https://veredasojs.xoc.uam.mx/index.php/veredas/article/view/84

Gremium©| Volumen 11 | Número 24 | Noviembre 2024 | pp. 79-96
Revista de acceso abierto editada por Editorial Restauro | ISSN: 2007-8773 | Ciudad de México
https://gremium.editorialrestauro.com.mx/ | contacto@editorialrestauro.com.mx
Sección: Histórica / History
Tipo de contribución: Artículo de Investigación Histórica / Historical Research Article
https://www.doi.org/10.56039/rgn24a07

Transformación histórica longitudinal de la vivienda del Istmo Sur de Tehuantepec por encuentros de culturas

Longitudinal historical transformation of housing in the southern Isthmus of Tehuantepec through cultural encounters

Octavio López-Martínez[a]
Eugenia María Azevedo-Salomão[b]
[a]Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo: e-mail, ORCID, google schoolar
[b]Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo: e-mail, ORCID, google schoolar

Recibido: 19 de julio del 2024 | Aceptado: 19 de noviembre del 2024 | Publicado: 30 de noviembre de 2024

Resumen

La transformación de la vivienda tradicional es impulsada tanto por fenómenos propios de las comunidades como por factores externos en distintas escalas. De este modo, los encuentros entre culturas, así como las reconfiguraciones sociales y ecológicas que estos generan, transforman el espacio habitable. Entre el tránsito de bienes, el establecimiento permanente y las ocupaciones de dominio, la región del Istmo de Tehuantepec ha sido un escenario de encuentros. El objetivo de este trabajo es analizar cómo los encuentros y coexistencias históricas de distintos grupos culturales incidieron en el devenir y la reconfiguración de los tipos de vivienda que han existido en la región. Geográficamente, la síntesis se centra en la región baja del Istmo Oaxaqueño, México. Temporalmente, se identifican cuatro momentos clave de análisis: el arribo del grupo huave, el descenso zapoteco, el virreinato y el Istmo en el contexto global. La investigación se fundamenta en la revisión sistemática de documentos bibliográficos, cartográficos y fotográficos, a partir de los cuales se entrelazan los encuentros entre culturas, cambios socio-territoriales y transformaciones en la vivienda. Se identificó una sucesión de seis tipos de viviendas en relación con el encuentro de culturas. Se concluye con una reflexión sobre la relevancia del estudio longitudinal de la transformación de la vivienda tradicional, enfatizando el impacto de los encuentros culturales en las formas de vida y en la cultura constructiva.

Palabras clave: arquitectura tradicional, vivienda binnizá, vivienda huave.

Abstract

The transformation of traditional housing is driven both by phenomena specific to the communities and by external factors on different scales. In this way, encounters between cultures, as well as the social and ecological reconfigurations they generate, transform the habitable space. Amid the transit of goods, permanent settlements, and territorial occupations, the Isthmus of Tehuantepec region has been a recurring setting for such encounters. The objective of this work is to analyze how historical encounters and coexistence of different cultural groups influenced the evolution and reconfiguration of housing types in the region. Geographically, the synthesis focuses on the lowlands of the Oaxacan Isthmus, Mexico. Temporally, four key moments of analysis are identified: the arrival of the Huave group, the Zapotec descent, the Viceroyalty, and the Isthmus in the global context. The research is based on a systematic review of bibliographic, cartographic, and photographic documents, through which cultural encounters, socio-territorial changes, and housing transformations are interwoven. A succession of six housing types related to cultural encounters was identified. Finally, the work concludes with a reflection on the relevance of longitudinal studies on the transformation of traditional housing, emphasizing the impact of cultural encounters on lifestyles and construction culture.

Keywords: vernacular architecture, binnizá housing, huave housing.

© Octavio López-Martínez | Eugenia María Azevedo-Salomão 2024
Este artículo es una publicación de acceso abierto. CC BY-NC-ND

Introducción

A diferencia de la arquitectura monumental, la arquitectura doméstica es el escenario de la vida cotidiana. Por lo tanto, abordar la historia de este tipo de edificaciones contribuye a la reconstrucción de las formas de vida de la mayor parte de la población en un determinado momento histórico.

La investigación académica del fenómeno de estudio que envuelve estas edificaciones ha sido abordada a través de los conceptos "vivienda tradicional" o "vivienda vernácula"[1] y la historia de su estudio es breve en comparación con la de la arquitectura monumental[2]. Sin embargo, en las últimas décadas se ha generado conocimiento significativo sobre el tema. Más allá de las descripciones de los sistemas y procedimientos constructivos, la vivienda tradicional, ha sido problematizada desde enfoques antropológicos (Azevedo Salomao & Torres Garibay, 2016; Ettinger, 2010), sociológicos (Boils, 2010; Fuentes Ibarra, 2014) y ambientales (Dipasquale et al., 2014; Hastings García & Guerrero Baca, 2020), por mencionar algunos. Desde una perspectiva histórica, los estudios arqueológicos han contribuido a complejizar el tema, colocando a las sociedades humanas como objeto de estudio (Halperin & Schwartz, 2017), a pesar de ello, no se ha profundizado en los procesos longitudinales de transformación.

El estado del arte sobre el tema proporciona elementos para entender que este tipo de construcciones son dispositivos culturales dinámicos, de manera que tanto sus características como las relaciones entre los grupos humanos que las habitan y el territorio donde se ubican cambian con el tiempo. Sus manifestaciones físicas y las prácticas constructivas relacionadas pueden ser leídas e interpretadas. Por lo tanto, distintos acontecimientos, coyunturas y procesos de larga duración, tanto internos, propios de las comunidades, como externos, que ocurren en diversas escalas territoriales, influyen en su transformación.

Entre el tránsito de bienes, el establecimiento permanente y las ocupaciones de dominio, la región del Istmo de Tehuantepec ha sido un escenario de encuentros culturales. En este contexto, distintos tipos de viviendas han proliferado en diferentes épocas, creando una peculiar diversificación histórica que merece atención.

En el marco de una investigación doctoral que aborda la transformación de la vivienda tradicional en el Istmo tras los sismos de 2017, el presente documento tiene como objetivo analizar la transformación histórica de esta arquitectura. Se parte de la premisa de que tanto los desastres como los encuentros culturales incidieron en el devenir y reconfiguración de los distintos tipos de vivienda tradicional que han existido en la región. Geográficamente, el análisis se limita a la región baja del sur del Istmo de Tehuantepec. Temporalmente, se describen cuatro momentos de encuentros y transformaciones: el arribo del grupo huave, el descenso zapoteco, el virreinato y el Istmo en el contexto global (Figura 1).

Se plantea como hipótesis que la transformación de la vivienda por encuentros de culturas ocurrió en tres escenarios: 1) la tradición constructiva que acarreaba un grupo cultural al llegar al Istmo se adaptó a los ecosistemas regionales; 2) la tradición constructiva acarreada se hibridizó[3] con las prácticas preexistentes en la región; y 3) a la llegada de un nuevo grupo este adoptó la vivienda, así como la mano de obra y los conocimientos preexistentes.

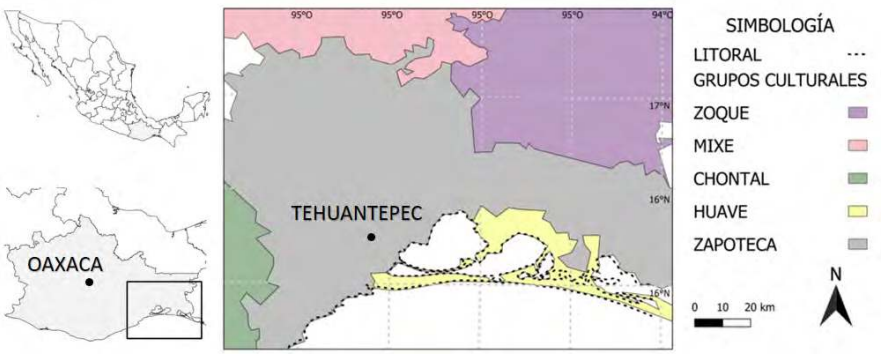

Figura 1. Distribución actual de los grupos culturales del Istmo Sur de Tehuantepec. Fuente: elaboración propia con base en Atlas Regional (Sánchez Salazar & Oropeza Orozco, 2017).

Para abordar el objetivo planteado, se realizó una revisión sistemática de documentos históricos, en los cuales se rastrearon descripciones de la vivienda de la región. Los archivos gráficos consultados se obtuvieron en la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (Fototeca Nacional INAH), la *Library of Congress* (E.E.U.U.), la colección de mapas David Rumsey y la mapoteca Manuel Orozco y Berra[4]. La descripción del primer y segundo momento de encuentros y transformaciones se basa en documentos arqueológicos, por razones obvias. Con respecto al periodo del virreinato, se encontraron las primeras descripciones históricas de la vivienda, lo cual fue complementado con estudios recientes.

La última etapa de transformación abarca el periodo de 1820 a 1950. Aunque durante este tiempo ocurrieron múltiples sucesos históricos y políticos de gran trascendencia a nivel nacional, el análisis se limita al encuentro global que atravesó la región del Istmo por un breve periodo de tiempo. En general, en algunos casos fue necesario hacer comparaciones anacrónicas.

Rastros de la vivienda de los primeros habitantes

De norte a sur en el continente americano, el Istmo de Tehuantepec es el primer estrecho geográfico entre los dos océanos. Esto provocó que el tránsito en la región iniciara desde que el continente fue poblado por primera vez. Las ocupaciones permanentes en las zonas bajas del sur del Istmo fueron realizadas por grupos arcaicos, alrededor del año 6000 a.C. Durante el periodo preclásico temprano y medio (1500 a.C. - 400 a.C.) se establecieron pequeñas aldeas de grupos mixes-zoques a lo largo del Río de los Perros (Vázquez Campa & Winter, 2009).

Con base en la información disponible, no es posible establecer el tipo de vivienda habitada en la región durante ese periodo, ya que los escasos registros arqueológicos solo revelan restos de cimentaciones y de partes bajas de los muros (Reyes González & Winter, 2010). Sin embargo, tampoco se puede descartar que las viviendas del Istmo Sur compartieran algunas características con las de regiones cercanas en la misma temporalidad, como las habitadas en los Valles Centrales de Oaxaca y en el Istmo norte, por las poblaciones predecesoras de las culturas zapoteca y olmeca, respectivamente.

De acuerdo a Flannery y Marcus (2015), las viviendas del formativo temprano en los valles de Oaxaca consistían en una sola habitación con muros hechos de troncos de pino verticales, recubiertos con tierra, y techos de madera y paja (ver Figura 2), sobre una plataforma rectangular baja hecha de roca triturada, arcilla, cal y arena. Ambas partes eran encaladas. Por su parte, en el formativo temprano de la región Olmeca, las viviendas tenían un aspecto similar, pero se empleaban distintos materiales.

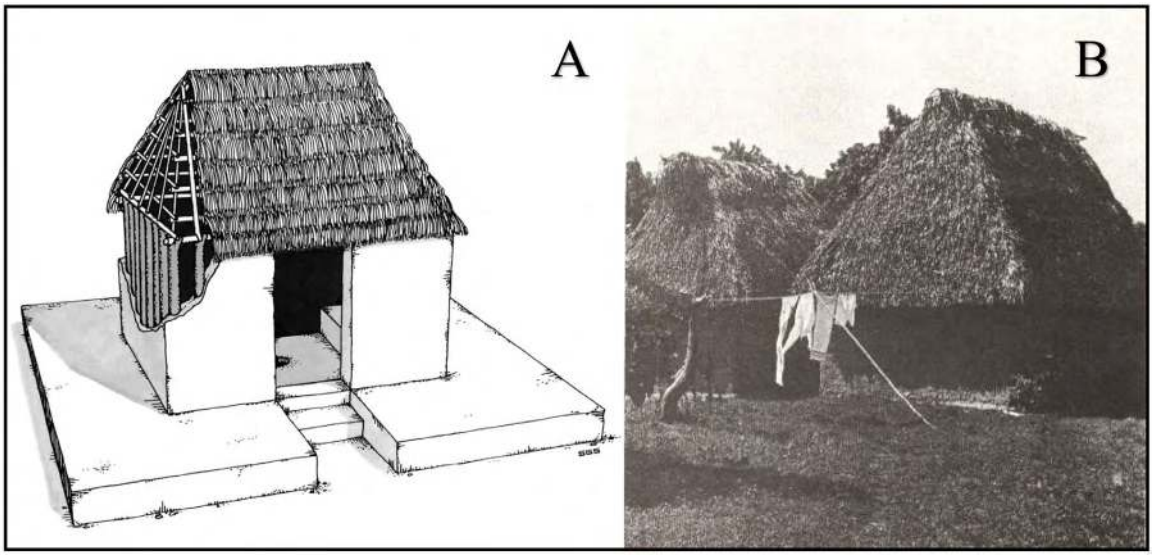

Figura 2. A) Representación de una casa tipo, con base en los hallazgos de San José Mogote, Valles Centrales de Oaxaca. El edificio es de bajareque, con una sola habitación con techo de paja. Dibujo de David West Reynolds, en Flannery & Marcus, 2015 (cortesía de los autores). B) Vivienda con características similares del formativo temprano en el Istmo norte. Fuente: Moya Rubio, 1988/1982.

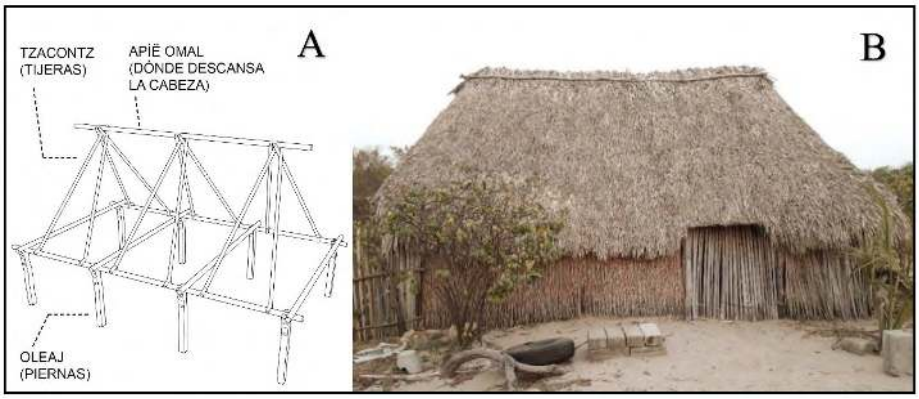

Figura 3. Casa huave de tijeras (Tzacontz iem). A) Estructura. Fuente: elaboración propia con base en Zizumbo y Colunga, 1982. B) vivienda existente en San Mateo del Mar. Fuente: fotografía de los autores, 2018.

Cyphers (2016), señala que en las áreas rurales de la región olmeca, la vivienda consistía principalmente en "construcciones relativamente pequeñas, con un área entre 16 y 48 m2, en relativa proximidad unas con otras" (p.73), con pisos apisonados, paredes de tierra y cubiertas de palma. Debido a la similitud ecológica, las viviendas de las zonas bajas del Istmo Sur pudieron compartir características con las del Istmo norte, particularmente en el uso de palma y poca madera en los muros, debido a la escasez de árboles coníferos en ambas regiones. Es importante enfatizar que lo anterior no es evidencia para definir la materialidad de la vivienda del Istmo Sur; sin embargo, es una hipótesis que merece ser profundizada, sobre todo si se considera que los habitantes de esta región participaron en el estilo cerámico del horizonte Olmeca del preclásico temprano (Reyes González & Winter, 2010).

El arribo del grupo huave

Para el Preclásico tardío (400 a.C. - 300) ya se distinguían los grupos zoques de los mixes en sus propias regiones, posiblemente coexistiendo en un sistema socioeconómico que integraba a los chontales. Sin embargo, se estima que en la planicie costera hubo un abandono de estos grupos durante el periodo Clásico (300-900), posiblemente debido a incursiones de grupos procedentes de Tabasco y Chiapas, que ocasionaron repliegues de esta población hacia las montañas de Oaxaca (Vázquez Campa & Winter, 2009)—donde se encuentran hasta la actualidad—. Alrededor del año 1200 el grupo huave arribó a la región y se integró en este contexto multiétnico, desplazándose por una franja costera y en la ribera del Río de Perros posiblemente intercambiando bienes de las lagunas por maíz y otros productos (Castaneira-Yee Ben, 2008). La presencia huave se extendió hasta Jalapa del Marqués, aunque existe un debate sobre la temporalidad, es decir, si ésta fue permanente o estacional.

Sobre la vivienda de los huaves, no se identifican descripciones tempranas que permitan trazar la transformación longitudinal; sin embargo, la región lagunar presentó un aislamiento cultural, sobre todo a partir de la llegada de los zapotecos, lo cual abre la posibilidad de que la vivienda tuvo pocas transformaciones históricas. Si bien tal hipótesis amerita una revisión más profunda, se ha argumentado que gran parte de la cultura de este grupo étnico precede su llegada al Istmo.

Castaneira-Yee Ben (2008), en la línea teórica de la ecología cultural, propone que la especialización del grupo huave para habitar y extraer recursos de los humedales se desarrolló antes de su llegada y ocupación en el Istmo Sur. En este sentido, también es posible que parte de su cultura constructiva haya sido acarreada a la región. No obstante, si la ocupación en Jalapa del Marqués por este grupo étnico fue permanente, tuvieron que utilizar distintos tipos de vivienda que respondieran a los diferentes ecosistemas.

Durante la década de 1980, Daniel Zizumbo y Patricia Colunga, desde un amplio estudio de la ecología humana del grupo huave, elaboraron una descripción de dos tipos de vivienda tradicional, la casa de tijeras (tzacontz iem) y la casa de postes (la oleaj timeatz iem). Se deduce que la vivienda de tijeras (Figura 3) es la más antigua, ya que se trata de un sistema constructivo que requiere madera de menores dimensiones y menor equipo para su labranza. Es

posible que el aspecto exterior de la vivienda de los primeros habitantes huaves haya sido similar al de las casas de tijeras que persisten hasta la actualidad (Herrera Castro & Hernández Spinola, 2017), dado que las localidades en donde las barras separan las lagunas del mar carecen de tierra arcillosa y, por lo tanto, su envolvente es a base de palma o carrizo.

Por su parte, la vivienda de postes (Figura 4), debió desarrollarse después, ya sea adoptando características de la vivienda de la planicie no lagunar del Istmo o, si la hipótesis de la ocupación permanente de Jalapa del Marqués es verdadera, podría tratarse de un vestigio de un procedimiento constructivo elaborado en aquella región.

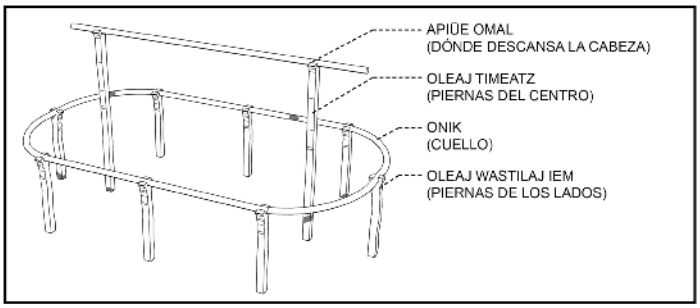

Figura 4. Estructura de casa de postes (la oleaj timeatz iem). Fuente: elaboración propia con base en Zizumbo & Colunga, 1982.

El descenso zapoteco

Para dar soporte a los escenarios hipotéticos propuestos para la transformación de la vivienda, es importante señalar que las ocupaciones territoriales de los distintos grupos étnicos acontecieron en periodos prolongados, de manera sucesiva. En este sentido, alrededor del año 1370 un grupo zapoteco proveniente de Zaachila, en los Valles Centrales de Oaxaca, inicia su establecimiento en las mejores tierras del Istmo sur, desplazando militarmente a sus antecesores. Oudijk (2000) indica un periodo de ochenta años en el descenso de la ocupación zapoteca, ya que las serranías bajas del Istmo sur, como son Guevea de Humboldt y Jalapa del Marqués, fueron ocupadas hacia el 1370 d.C., a diferencia de la planicie, como es la región de Huilotepec, que fue ocupada hasta el 1450 d.C. Castaneira (2008), retoma lo anterior y sugiere que esta ocupación partió de los Valles Centrales en la siguiente sucesión: Zaachila - Guevea - Jalapa - Guiengola - Tehuantepec - Huilotepec - El océano. De tal modo, las ocupaciones y expansiones territoriales en el Istmo Sur, se llevaron a cabo en un periodo que abarcó varias generaciones humanas y por lo tanto la tradición constructiva zapoteca pudo haber integrado prácticas existentes en la región (Figura 5).



Figura 5. Ruta del descenso zapoteco. Fuente: elaboración propia con base en Castaneira (2008).

Los detalles sobre la expansión del territorio zapoteco y el desplazamiento de otros grupos étnicos (huaves, mixes y chontales) han sido descritos y discutidos principalmente al referirse al linaje de las élites y las batallas[5]. Sobre el día a día de los pueblos y las particularidades de sus viviendas se sabe muy poco. No obstante, hay dos puntos importantes a considerar en los escritos: por un lado, estos indican que durante este periodo se desarrolló la arquitectura monumental zapoteca en la región, a diferencia de las ocupaciones previas de grupos étnicos periféricos. El ejemplo más claro es la construcción de la ciudad-fortaleza Guiengola, que alcanzó una extensión de 300 ha. y donde se recrearon técnicas constructivas empleadas en los Valles Centrales (P. Ramón Celis et al., 2023).

Lo anterior coincide con la continuidad de la tradición constructiva expuesta por Zeitlin (1994), quien identificó templos de adobe de dos cuartos, primeramente vistos en Monte Albán II, en el sitio del Panteón Antiguo, correspondiente a la ciudad prehispánica de Tehuantepec. La construcción de ciudades que repiten patrones de los Valles Centrales, donde los zapotecas habían habitado por tres mil años, hacen suponer que la distinción de la población rural y urbana se repitió en el Istmo. Sin embargo, la información disponible no permite identificar el patrón constructivo de las zonas rurales, como se ha hecho en estudios recientes para la vivienda urbana.

De acuerdo con Ramón Celis (2024), recreando lo visto en los Valles Centrales, la organización socio-espacial en las ciudades del Istmo, fuera del núcleo de las élites, se basaba en hogares o Yoho, los cuales eran constituidos por patios rodeados de habitaciones. Entre las técnicas constructivas reproducidas se encuentran la construcción de terrazas, la construcción de muros y zócalos (sobrecimientos) de piedra, así como la utilización del adobe (G. Ramón Celis, 2024).

Así como los trabajos arqueológicos citados muestran que la tradición constructiva fue acarreada, también indican que las practicas fueron adecuadas al contexto local. Por ejemplo, la arquitectura de Guiengola se construyó con piedra caliza extraída de la misma montaña donde se ubica, la cual era cortada en sillares de 20 cm de ancho por un largo que variaba entre los 20 y 60 cm, y se unían con morteros de cal y barro. Los muros tenían un espesor aproximado de 45 cm, recubiertos con piedra tallada por ambos lados, en muchos casos completamente de piedra y en algunos posiblemente alternando una base de piedra con muros de adobe (Ramón Celis, 2024). Lo anterior se distingue con lo acontecido en los Valles Centrales, donde "las casas y construcciones se construyeron utilizando bloques de arenisca como cimientos, que soportarían los muros de adobe. En cambio, en Guiengola, la piedra caliza, que también abunda en la montaña, se formaba en bloques, permitiendo la construcción no sólo de los cimientos sino también de todo el muro de piedra" (G. Ramón Celis, 2024, p. 354, traducción propia).

El virreinato

Durante la conquista realizada por los europeos, la región mantuvo un relativo estado de paz. Con la caída de Tenochtitlan, los zapotecos del Istmo se subordinaron sin necesidad de enfrentamientos. Esto permitió que, durante la etapa de conquista y el establecimiento del virreinato, se mantuviera y fortaleciera la estructura de dominación preexistente, en la cual los zapotecos mantenían el control sobre los otros grupos étnicos (Reina, 2013). Sin embargo, los modos de vida prehispánicos sufrieron un rompimiento debido a los cambios en las actividades productivas[6].

Pocos años antes del establecimiento del virreinato, en 1529 se le otorgó a Hernán Cortés el título de "marqués del Valle de Oaxaca", lo que le dio el control de grandes extensiones de tierra que él mismo eligió. Dentro del marquesado, se incluyó el Istmo Sur de Tehuantepec, donde se estableció y extendió una industria ganadera. A pesar de que el título le fue retirado a su descendencia, por la corona en 1562, esto no detuvo el crecimiento de las haciendas y rancherías (Barrett, 1970). De tal manera, estas empresas, principalmente ganaderas, alcanzaron sus mejores años en la primera mitad del siglo XVII, mientras la población indígena se reducía drásticamente (Zeitlin, 1989).

Otras actividades económicas se desarrollaron en sub regiones: extracción de sal, producción de añil, extracción de maderas, cultivo de achiote, cría de caballos finos, curtiduría de cueros y cultivo de la grana cochinilla (Machuca, 2009). El repartimiento de mercancías funcionó como herramienta de control económico, a través del cual los funcionarios de las

provincias repartían a la población materia prima o dinero como adelanto para la compra o intercambio de un determinado producto (Machuca, 2008). Dado que el repartidor establecía los precios y los pobladores no tenían la libertad de declinar su participación, este mecanismo apoyó la creación de élites locales y limitó la prosperidad económica del pueblo.

En términos habitacionales, algunos documentos dan indicios para reconstruir la vivienda y formas de vida de la época. El censo realizado por Baltasar de San Miguel, a mediados del siglo XVI (Paso y Troncoso 1905 en Zeitlin, 1994) proporcionó un primer recuento exacto de la población nativa para el Istmo y el número de viviendas. De acuerdo con este censo, la población en el Istmo sur habitaba dos tipos de viviendas: aquellas de las aldeas rurales, que albergaba a seis personas en promedio, y las de Tehuantepec, el centro urbano más importante del momento, donde vivían 15 personas en promedio.

La primera descripción escrita de la vivienda en la región aparece en la "Relación geográfica de Teguantepec", redactada en 1580, por Juan Torres de Laguna, alcalde mayor de Tehuantepec y quien expuso lo siguiente: "[...] las casas de esta v[ill]a de Tequantepec y sus provi[nci]as son todas de adobe y cubiertas de paja [...] no hay fortalezas ni casas de piedra" (Acuña, 1985, p. 120). En esta breve descripción encontramos una imagen uniforme de las viviendas, pero en términos técnicos es imprecisa.

Se interpreta que cuando Torres de Laguna mencionó adobe, hace referencia a la construcción que utiliza tierra como material, incluyendo tanto a bloques de tierra cruda, como entramados de madera recubiertos de tierra, tecnologías que actualmente se distinguen como adobe y bajareque, respectivamente. Además, se omiten particularidades en las subregiones, considerando que si los límites de la provincia de Tehuantepec alcanzaban el pueblo de Tequecistlan (Magdalena Tequicistlán) al poniente y el pueblo de Tlapanatepec (San Pedro Tapanatepec) al oriente, el área incluía diferentes ecosistemas que debieron dar lugar a distintos tipos de vivienda. Como se ha mencionado, se estima que en la planicie el grueso de la población utilizaba muros de bajareque, y de palma en la zona lagunar. De manera similar, es probable que las cubiertas de paja mencionadas hagan referencia a cubiertas de palma (Figura 6).



Figura 6. Viviendas y ocupaciones de la vivienda por los nativos de Tehuantepec (Underwood & Underwood Publisher, 1902).

Por otro lado, en la descripción del templo de Tequisistlán y el monasterio de Tehuantepec, del mismo documento, se mencionan cubiertas de teja y el uso de ladrillo en bóvedas y muros, respectivamente. Esto indica la introducción de tecnologías constructivas que no habían sido producidas ni utilizadas previamente en la región. Con estas mismas técnicas, se construyeron los templos para el resto de las localidades de la época, generalmente presentando una correlación entre las dimensiones de la iglesia y la población correspondiente. De tal manera, surgió la necesidad de oficiales relacionados (ladrilleros, albañiles, carpinteros) a lo largo del territorio.

El ladrillo y la teja fueron parte de una lenta transición tecnológica entre las élites, pero no llegaron a permear el grueso de la población. En Tehuantepec se construyeron nuevas casas de adobe con refuerzos y cimentación de ladrillo y piedra; muros alineados a las calles, alrededor de los templos, al estilo europeo (Figura 7). El pueblo indígena mantuvo las viviendas con cubiertas de palma, sin embargo, los asentamientos dispersos característicos del periodo prehispánico, se convirtieron en comunidades nucleares que respondieron a las políticas de congregación (Zeitlin, 2005).

En términos ecológicos, la integración de los materiales de barro cocido (teja y ladrillo) debió ser un problema menor, al menos en comparación con los periodos temporales posteriores. Si bien, la producción de estos materiales demanda grandes cantidades de recursos maderables, considerando el poco crecimiento poblacional y la baja transición tecnológica, el impacto en los bienes naturales debió ser irrelevante. Al término del virreinato la región del Istmo de Tehuantepec presentaba una densidad demográfica de tan sólo 2.6 habitantes por km2 y un crecimiento anual del 0.5% (Reina, 1999).

El Istmo en el contexto global

Con la independencia de México y el proyecto de nación para dinamizar los territorios despoblados, se implementaron reformas desamortizadoras y proyectos para la colonización de zonas con potencial agrícola. Lo anterior, aunado a la puesta en marcha de la construcción del ferrocarril, transformó la estructura social del Istmo de Tehuantepec durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX (Reina, 1999).

En el nuevo escenario de vida republicana, la

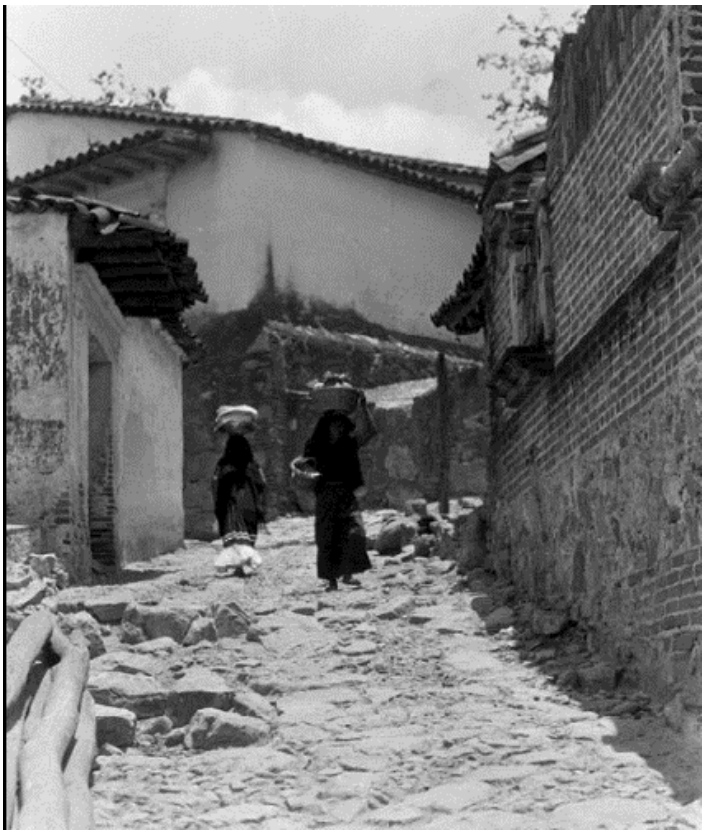

Figura 7. Mujeres con canastas caminan en un callejón. Fuente: Modotti, 1926.

inmigración jugó un papel importante sin reemplazar a los pobladores indígenas, quienes se convirtieron en la principal fuerza social y política (Reina, 2013). El crecimiento demográfico aumentó de manera considerable, así como la demanda de inmuebles, principalmente en los nuevos centros urbanos.

A lo largo de este periodo, la transformación de la vivienda aconteció en dos sentidos. Por un lado, se continuó con la tendencia de distinción entre vivienda urbana y vivienda rural. Por el otro, el tipo de vivienda se asoció a los grupos sociales. Para 1862, Hermesdorf describe lo siguiente sobre la villa de Tehuantepec:

> *"[…] El único edificio destacable es la catedral […]. Bajo el mismo techo de la iglesia está el convento de los franciscanos, […] y un edificio más pequeño está habitado por el cura. Con excepción de estos edificios y algunos más esparcidos por el pueblo, las casas son de adobe, con techos planos, y de un piso de altura; el interior está dispuesto con pavimentos de ladrillo y, a veces, amueblado con esteras. Los edificios de la clase baja están techados con hojas de palma y forman una sola pieza, sin ventana ni chimenea" (p. 544, traducción propia).*



Figura 8. Tehuantepec desde el Cerro del Tigre. Fuente: Müller, 1869.

El autor mencionó la presencia de techos planos, mientras que una imagen litográfica de Tehuantepec, de la misma época, muestra el poblado por completo, con cubiertas inclinadas de teja (ver Figura 8). Es posible que el comentario hacía referencia a que no eran cubiertas con bóvedas o cúpulas. Por otro lado, también se pueden identificar en la descripción de Hermesdorf, al menos dos tipos de vivienda: 1) aquella con cubierta de teja y muros de adobe y 2) otra con cubierta de palma de una sola pieza. Dado que en la imagen no se perciben viviendas de palma, se supone que en Tehuantepec hubo una transición tecnológica adelantada de la vivienda de bajareque y palma a una de adobe, ladrillo y teja.

Posterior a la descripción de Hermesdorf, como parte del proyecto de modernización del Porfiriato, el gobierno mexicano conectó los puertos de Salina Cruz y Coatzacoalcos con la construcción del "Ferrocarril Nacional de Tehuantepec", de 1880 a 1899. No obstante, la obra no logró la calidad necesaria para satisfacer la demanda existente de tránsito, por lo que fue necesario una etapa final para mejorar las características de la ruta. Esto se llevó a cabo por una compañía extranjera de 1899 a 1913[7]. Los trabajos ejecutados en esta última etapa incluyeron la construcción de ambos puertos, la renovación de vías férreas y el tendido del telégrafo. Evidentemente, los cambios sociales de esta gran obra — bonanza económica, migraciones y crecimiento poblacional (Reina, 2019)— implicaron el encuentro de la región con el resto del mundo.

Así como se complejizó la sociedad a finales del siglo XIX y principios del XX, la vivienda dejó de ser uniforme para diversificarse en tipologías asociadas a las clases sociales, una tendencia que se incrementó con el paso de los años. En 1922, Al-Shimas hizo una descripción detallada de las distintas tipologías en la villa de Tehuantepec, clasificadas por materiales y clase social. Sobre la vivienda de la clase alta o "acomodada", como él la definió, indicó lo siguiente:

> *"[…] son comúnmente de un solo piso, sin pórticos en el exterior, y construidas a ras de la calle; la larga extensión de pared en blanco, interrumpida sólo por pequeñas ventanas enrejadas, produce un efecto contrario al agradable. Pero entra, y el sentimiento se disipa de inmediato; porque aquí cada casa está construida alrededor de un patio interior, sobre el cual se enfrentan los pórticos sostenidos por columnas macizas, un patio en muchos casos lleno de árboles que sombrean y hermosos arbustos florecientes de muchas clases." (Al-Shimas, 1922, pp. 51-52, traducción propia) (ver Figura 9).*



Figura 9. Imagen que muestra las características de la vivienda de la clase alta de Tehuantepec, según Al-Shimas. Titulo original: la visitación. Fotografía: Lola Álvarez Bravo, 1938 (Reina & Debroise, 1992).

En la descripción de los materiales constructivos de este tipo de vivienda, el autor indicó que todas ellas contaban con ladrillo, aclarando que las más recientes eran completamente de este material, mientras que en las más antiguas eran mayoritariamente de adobe y el ladrillo solo se utilizaba como elemento protector en las primeras hiladas de los muros, cubriendo aproximadamente un metro de altura, así como en marcos de puertas y ventanas. Asimismo, señala que el deseo de habitar una vivienda de ladrillo era compartido por la población:

> *"Todos los indios tienen la ambición de convertirse en propietarios de una casa de ladrillo, y como el dinero no siempre está disponible al principio, la costumbre es construir poco a poco a medida que se gana el dinero. Siempre se construye primero el techo, y las paredes una a una según lo permitan las circunstancias. De esta manera, una casa puede tardar siete u ocho años en construirse, pero al final el propietario tiene una cómoda vivienda de ladrillo" (Al-Shimas, 1922, p. 52, traducción propia).*

Sobre la vivienda de las clases sociales bajas, el autor hizo la siguiente descripción (Figura 10):

> *"[...] viven en chozas techadas con hojas de palma. Las paredes de algunas de estas chozas consisten simplemente en una estera hecha de caña silvestre; mientras que en las mejores las paredes de entramado revestido con arcilla roja. A veces, el pobre hombre levanta la estructura de su casita, clava tiras por fuera y por dentro de los postes, rellena el intervalo con pequeños fragmentos de roca y luego se revoca todo con arcilla. En cualquier caso, su morada es miserable; desprovistos de chimenea, ventana y piso [...]" (Al-Shimas, 1922, p. 53, traducción propia).*

Las descripciones de los tipos de viviendas son detalladas y esclarecen que, al momento de su redacción existían distintas tipologías de vivienda, de acuerdo con los materiales: adobe, ladrillo, bajareque y combinaciones de ladrillo y adobe. Por otro lado, el autor interpretó que existía una aspiración generalizada por la vivienda de ladrillo, describiendo que esté tipo de construcción se encontraba en auge, incluso se aventuró a predecir que la industria del barro cocido para la construcción sería dinámica en los años siguientes:

> *"Durante los años de la revolución hubo poca construcción y con el regreso de la paz la construcción será anormalmente activa durante algunos años. No solo habrá una gran demanda de ladrillo común y prensado, sino también de loseta y teja, siendo poco comunes en este tramo los pisos de madera y los techos de tejas. Habrá una gran oportunidad para el establecimiento de plantas ladrilleras extranjeras, para las cuales San Gerónimo e Ixtaltepec ofrecen las mejores ubicaciones; el primero por poseer las mejores instalaciones ferroviarias y el segundo por las excelentes arcillas ladrilleras de ese barrio" (Al-Shimas, 1922, p. 52, traducción propia).*

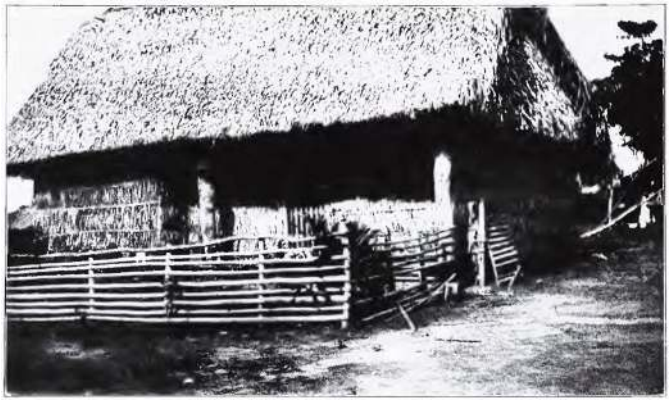

Figura 10: Vivienda istmeña con cubierta de palma. Título original: A Peon's well kept Home. Fuente: Al-Shimas (1922).

La época de oro del Istmo de Tehuantepec fue breve. Entre la apertura del canal de Panamá en 1919, el cambio de régimen político y la privatización y acaparamiento de tierras, las primeras décadas postrevolucionarias representaron difíciles escenarios sociales y económicos (Acosta Márquez, 2007).

En términos generales, el desarrollo económico del Istmo de Tehuantepec en el siglo XX estuvo impulsado por la explotación y transformación de sus recursos naturales, como el petróleo, la madera, los productos agropecuarios y, más recientemente, el viento. Estos cambios económicos estuvieron acompañados de proyectos de colonización y una creciente movilidad demográfica, lo que afectó directamente la configuración de las viviendas.

Tras la crisis del ferrocarril transístmico, el transporte en la región fue revitalizado con la construcción de las carreteras Panamericana y Transístmica. No obstante, fue la industria petrolera la que impulsó el crecimiento económico de manera significativa. En esta ocasión, el desarrollo comenzó en el Istmo norte con la construcción de una refinería en Minatitlán en 1906, lo que provocó una fuerte migración desde el sur hacia el norte del Istmo. La empresa El Águila, y luego Petróleos Mexicanos, fueron el "motor fundamental del desarrollo y del poblamiento del Istmo mexicano hasta el último cuarto del siglo XX" (Léonard et al., 2009, p. 39).

La región oaxaqueña del Istmo quedó relegada del desarrollo nacional posrevolucionario hasta la década de los setenta del siglo XX, periodo en el que se construyó la refinería de Salina Cruz y se creó un programa de modernización agrícola que contempló la construcción de la presa Benito Juárez, en Jalapa del Márquez, y un distrito de riego.

A mediados del siglo XX, durante la crisis postrevolucionaria del Istmo Sur, el artista e investigador Miguel Covarrubias documentó, con precisión etnográfica, la vida cotidiana de los habitantes del Istmo. Este trabajo destaca por contener tanto descripciones escritas como gráficas. El investigador reconoció tres tipos de viviendas, de acuerdo con su disposición y materiales. Otra distinción valiosa que hace ese trabajo es la apreciación de las diferencias entre las viviendas que se encontraban en contextos urbanos, comparadas con otras dispuestas en contextos rurales.

Coincidiendo en algunos puntos con lo descrito previamente por Al-Shimas, Covarrubias expuso que el tipo de vivienda era un indicador de estatus o clase social de cada familia:

> *"La casa original de estilo antiguo llamada 'de palma', que aún se encuentra en pueblos pequeños y conservadores, es una casa grande y rectangular con doce postes o tres horquillas que sostienen una cubierta alta, y con pendientes, de palma. Alrededor de estos postes se construyen muros de bajareque [wattle and daub]. Estos muros consisten en una mampara doble de ramas ásperas tejidas, colocadas a unas dos o tres pulgadas de distancia, el espacio entre ellos se llena con una mezcla de arcilla rosa, paja y piedrecillas, revocados por dentro y por fuera con una mezcla de arcilla y paja hasta que el entramado se cubre. Hay una puerta en el frente y, a veces, una pequeña ventana en la parte de atrás, simplemente un agujero cuadrado cerrado por algunos palos incrustados en la arcilla" (Covarrubias, 1946, p. 266, traducción propia) (Figura 11).*

Aquí se presenta la primera tipología descrita por Covarrubias, de muros de bajareque y cubiertas de palma. La segunda vivienda que consiste en muros de bajareque y cubiertas de teja, presenta diferencias en planta, como se describe a continuación:

> *"Un escalón más alto en la escala social es esta llamada 'casa de barro', también de paredes de bajareque y barro alrededor de tres horcas que sostienen un techo de tejas de barro cocido. Este tipo de casa cuenta con un corredor delantero, que tiene uno de sus extremos una plataforma de barro que sirve de base para tres piedras que forman el corazón, que es la cocina de la casa. Este extremo del pórtico puede estar protegido por una pared de barro e incluso puede convertirse en una pequeña habitación en sí misma. Ambos tipos de casas tienen puertas sencillas de madera con cerraduras de hierro oxidado" (Covarrubias, 1946, p. 266, traducción propia) (Figura 12).*

La tercera vivienda descrita es de muros de ladrillo y cubiertas de teja. Es de notar, al comparar los escritos de Covarrubias y Al-Shimas, que este tipo vivienda tuvo que tomar popularidad en los años intermedios entre los escritos de los dos autores.

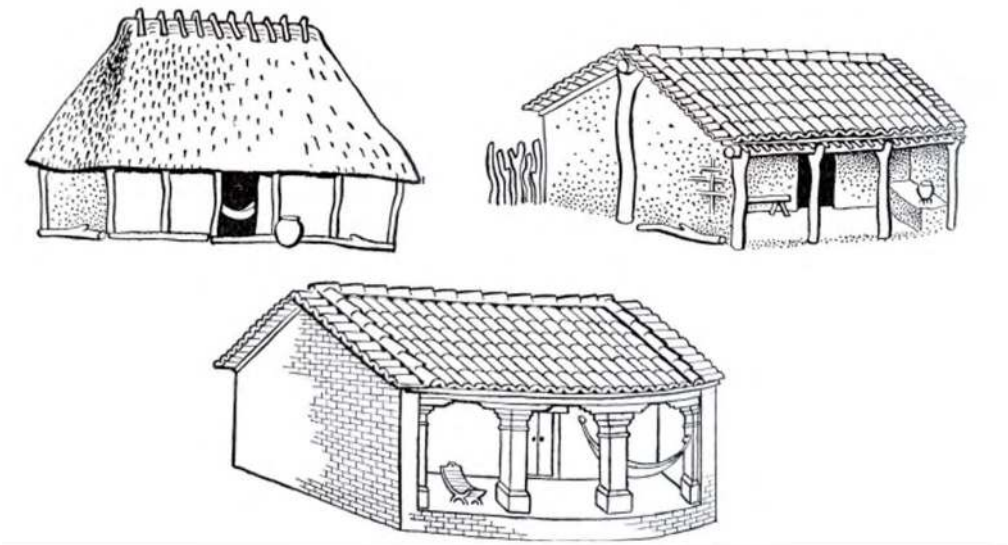

Figura 11. Tipologías de vivienda istmeña según Covarrubias (1946). Título original: Three types of houses. Uso autorizado por Penguin Random House LLC.



Figura 12. Vivienda de muros de bajareque con cubierta de teja en fotografía de 1945. Título original: Personas de la población de Juchitán, debajo de un tejado de una casa. Fuente: Colección Archivo Casasola - Fototeca Nacional.

"Toda familia que vive en una casa de paja o de barro aspira a ahorrar el dinero suficiente para construirse una casa de 'material' (ladrillo, mortero y revoques) que es el tercer y más alto rango en la arquitectura de los pueblos pequeños. La casa de material es simplemente una versión más costosa y resistente de la casa de barro; se levanta del suelo sobre una plataforma de mampostería con enormes paredes de ladrillo, lo suficientemente gruesas como para resistir terremotos. El techo de tejas es un poco más elaborado y, en lugar de las tres horquillas toscamente talladas que sostienen el techo del porche, tiene gruesas columnas o pilares de ladrillo revocado. Las paredes exteriores pueden estar revocadas y blanqueadas con cal o pueden estar pintadas alegremente en tonos pastel de rosa, azul, verde y amarillo, con un borde oscuro en la parte inferior […]" (Covarrubias, 1946, p. 269, traducción propia).

Si bien Covarrubias no distinguió diferencias materiales entre la vivienda rural y urbana, si lo hizo sobre la disposición y orden del espacio. Sobre la vivienda rural, el autor mencionó distintos espacios cubiertos, dispuestos desordenadamente alrededor del solar:

> *"Las casas están esparcidas por el terreno sin un plan preconcebido, a menudo con construcciones ocasionales añadidas de acuerdo con las posibilidades y requerimientos de los habitantes. Los límites de una parcela de tierra perteneciente a una familia son corrales vagamente definidos, cercas de varas, enterradas muy juntas en el suelo. Es costumbre sembrar un gran ficus (dúga en zapoteco) frente a la casa, pues se supone que trae buena suerte […]" (Covarrubias, 1946, p. 269, traducción propia) (Figura 13).*

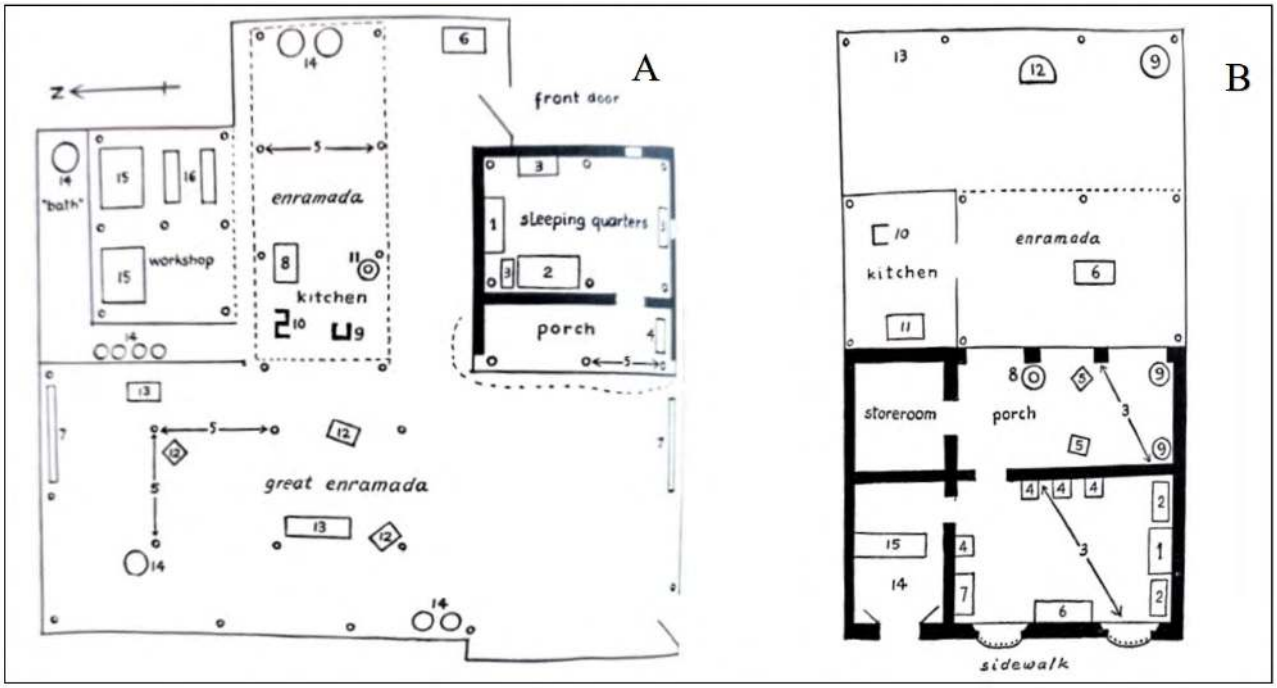

Figura 11. Tipologías de vivienda istmeña según Covarrubias (1946). Título original: Three types of houses. Uso autorizado por Penguin Random House LLC.

Es posible que la percepción de desorden indicada por el autor en la descripción de la vivienda rural obedezca a un prejuicio cultural. Sobre la vivienda en contextos más urbanizados, con dinámicas y actividades diferenciadas a las del campo, la percepción es la siguiente:

> *"En localidades grandes como Juchitán y Tehuantepec las casas de las calles principales se apartan naturalmente del tipo rural estándar en la medida de las condiciones impuestas por la mayor cercanía, mayores ingresos y la vida más exclusiva de los habitantes. Aquí tenemos en realidad parcelas de terreno cercadas con bambú tejido (bindí) o con muros de ladrillo que formaban un patio cerrado. Esto está parcialmente sombreado por una enramada, un cobertizo o cenador de paja de palma y tres horquetas. Los bocetos adjuntos muestran los planos de planta de dos casas en Tehuantepec: una de una familia modesta pero acomodada, que aún vive de manera rural; el otro de una familia de medios un poco más altos viviendo en estilo urbano. Este último está ubicado en la calle principal, el primero en lo que podría considerarse los suburbios del barrio. Pertenece a una familia de tejedores, y salvo los establecimientos ocupados por los talleres, la distribución es la de cualquier familia de clase media que todavía vive al estilo del campo. Incluso en las grandes casas de los antiguos terratenientes, con largas columnatas que forman el corazón de la ciudad, se mantiene el mismo principio, aunque elaborado por la arquitectura predominante de estilo español del siglo XVIII […]" (Covarrubias, 1946, p. 270, traducción propia).*

En resumen, durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, la región del Istmo de Tehuantepec experimentó un crecimiento y desarrollo que la posicionó a nivel mundial. La estructura social se complejizó con la integración de una población migrante, diferenciándose de encuentros previos caracterizados por una nueva cultura dominante. En esta etapa, las clases sociales y la relación urbano-rural marcaron diferencias significativas en las formas de habitar. Las viviendas, que pasaron de ser de bajareque y palma a construcciones de adobe y ladrillo, reflejaron no sólo una transformación arquitectónica, sino también las aspiraciones y condiciones de vida de los habitantes. A medida que la región se integraba más al contexto nacional e internacional, especialmente con proyectos como el ferrocarril y la industria petrolera, se observó una diversificación en las tipologías de vivienda, vinculadas estrechamente con el estatus social.

Conclusiones

Si bien la transformación de la vivienda responde a un conjunto de dinámicas de distinto orden, en las líneas anteriores fue posible enmarcar el valor del contexto cultural, para explicar el dinamismo de la tradición constructiva. La investigación sobre la trasformación de la vivienda del Istmo Sur de Tehuantepec muestra un proceso complejo influenciado por encuentros culturales a lo largo de diferentes períodos históricos. Desde las viviendas de grupos arcaicos hasta las influencias coloniales y la modernización, cada periodo histórico ha dejado una huella distintiva en la arquitectura doméstica. Este análisis no solo amplía nuestro conocimiento sobre la historia regional, sino también destaca la vivienda como un reflejo dinámico de las transformaciones sociales, económicas y culturales.

Las hipótesis planteadas en esta investigación subrayan tres escenarios en la transformación de la vivienda debido a los encuentros de culturas. El primero supone que la tradición constructiva que acarreaba un grupo cultural al llegar al Istmo se adaptó a los ecosistemas regionales, cómo se muestra con la llegada de los zapotecos y la manera en que desarrollaron sus ciudades, donde mantuvieron patrones desarrollados en los Valles Centrales, pero la materialidad fue redefinida con base en los recursos disponibles en el Istmo.

El segundo escenario supone que la tradición constructiva acarreada se hibridizó con las prácticas preexistentes en la región. Es posible que un ejemplo de esto sea la casa de postes de los huaves, que depende de madera de grandes dimensiones, que no es característica de las lagunas que habitan actualmente. En el texto se exploró la posibilidad que esta técnica fuera desarrollara al momento que la ocupación huave se extendió a partes más altas de la región u otras en la planicie donde existía madera de esas características y practicas relacionadas a su uso, dando lugar a una hibridación constructiva. Por otro lado, el establecimiento del virreinato, implicó la introducción del uso de la teja, que si bien, no se extendió hasta la conformación del México independiente, encontramos que durante el siglo XX surge la vivienda de bajareque con cubierta de teja que, sintetizando procesos y materiales de distintas épocas y grupos sociales, perdura hasta la actualidad (López-Martínez & Torres Garibay, 2023).

Finalmente, el tercer escenario propone que a la llegada de un nuevo grupo este adoptó la vivienda, así como la mano de obra y los conocimientos preexistentes. Esto parece ser lo acontecido a la entrada del siglo XX, el momento histórico que titulamos el Istmo en el contexto Global, en el que la inmigración repuntó con relación al crecimiento económico, pero esto no se reflejó en la transformación de la vivienda, indicando que la población avecindada adoptó las técnicas constructivas existentes.

Es importante reconocer que el marco temporal revisado es amplio, por lo que no es posible profundizar aún más en especificidades en las transformaciones. Asimismo, a razón de la escasez de datos para ciertos periodos, algunas de las hipótesis y suposiciones planteadas deben ser abordadas de manera más profunda. No obstante, la presente revisión abona en hilar la transformación de la vivienda como proceso longitudinal asociado a las dinámicas sociales y culturales que en conjunto son parte fundamental de la historia regional, ofreciendo valiosos elementos para futuras investigaciones en la historia de la arquitectura doméstica.

Referencias

Acosta Márquez, E. (2007). *Zapotecos del Istmo de Tehuantepec. Pueblos Indígenas del México Contemporáneo*. Comisión Nacional para el Desarrollo

de los Pueblos Indígenas.

Acuña, R. (Ed.). (1985). *Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera*. Segundo tomo. UNAM.

Al-Shimas, K. (1922). *The Mexican Southland*. Benton Review Shop.

Ángel-Bravo, R. (2021). Mestizaje, creolización, sincretismo e hibridación cultural, a través de los mercados populares en América. *Revista de Ciencias Sociales*, XXVII(2), 322–337. https://doi.org/10.31876/rcs.v27i2.35921

Azevedo Salomao, E. M., & Torres Garibay, L. A. (2016). Vernacular Architecture in Michoacán. Constructive Tradition as a Response to the Natural and Cultural Surroundings. *Athens Journal of Architecture*, 2(4), 313–326. https://doi.org/10.30958/aja.2-4-4

Barrett, W. (1970). *The Sugar Hacienda of the Marqueses del Valle*. University of Minnesota Press.

Boils, G. (2010). El envío de remesas como factor de cambio en la vivienda de la Mixteca Alta oaxaqueña. *Dimensión Antropológica*, 49(mayo/agosto), 143–178.

Burgoa, F. De. (1674). *Geográfica Descripción de la parte septentrional del polo Ártico de la América y nueva iglesia de las Indias Occidentales*. Imprenta de Juan Ruyz. https://archive.org/details/geograficadescri12burg/page/n683/mode/2up

Castaneira-Yee Ben, A. (2008). *La ruta mareña: Los huaves en la costa del Istmo sur de Tehuantepec, Oaxaca (siglo XIII-XXI) [Tesis doctoral]*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Covarrubias, M. (1946). Mexico south : the isthmus of Tehuantepec. En *Mexico South*. Alfred A. Knopf. https://doi.org/10.4324/9781003059066

Cyphers, A. (2016). Las unidades domésticas Olmecas. *Arqueología Mexicana*, XXIV(140), 36–40.

Dipasquale, L., Mecca, S., Özel, B., & Ovalı, P. K. (2014). Resilience of Vernacular Architecture. En M. Correia, L. Dipasquale, & S. Mecca (Eds.), *VERSUS: Heritage for Tomorrow. Vernacular Knowledge for Sustainable ArchitectureVernacular Knowledge for Sustainable Architecture* (pp. 65–73). Firenze University Press.

Ettinger, C. R. (2010). *La transformación de la vivienda vernácula en Michoacán. Materialidad, espacio y representación* (1a ed.). CONACYT, Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, El Colegio de Michoacán, A.C., UMICH.

Flannery, K. V, & Marcus, J. (2015). Excavations at San José Mogote 2: The Cognitive Archaeology. *Memoirs of the Museum of Anthropology*, 58.

Fuentes Ibarra, L. G. (2014). *La vivienda y el hábitat rural en la región mixteca Oaxaqueña. Cambios de la vivienda en Tepelmeme Villa de Morelos, Coix. [Tesis doctoral].* Universidad Nacional Autónoma de México.

Halperin, C. T., & Schwartz, L. E. (Eds.). (2017). *Vernacular Architecture in the Pre-Columbian Americas*. Routledge.

Hastings García, I., & Guerrero Baca, L. F. (2020). Transferencia de técnicas sostenibles de conservación para la construcción de viviendas de adobe en Ixtepec, Oaxaca, México. *Journal of Traditional Building, Architecture and Urbanism*, 1, 474–484.

Herrera Castro, S., & Hernández Spinola, F. (2017). Habitar en la arena. La casa tradicional huave-ikoots en el istmo de Tehuantepec. En M. de los Á. Vizcarra de los Reyes (Ed.), *Naturaleza en el habitar*. UNAM.

Léonard, E., Prévót-Schapira, M.-F., Velázquez, E., & Hoffmann, O. (2009). Introducción. La región inasequible: Estado, grupos corporados, redes sociales y corporativismos en la construcción de los espacios del Istmo mexicano. En E. Velázquez, E. Léonard, O. Hoffmann, & M.-F. Prévót-Schapira (Eds.), *El Istmo mexicano: una región inasequible. Estado, poderes locales y dinámicas espaciales (siglos XVI-XXI)* (pp. 19–55).

López-Martínez, O., & Torres Garibay, L. A. (2023). Viviendas de bajareque y adobe en el Istmo de Oaxaca, México: una descripción post-sismo. *Seminario Iberoamericano de Arquitectura y Construcción con Tierra*, 20. Memorias., 498–507.

Machuca, L. (2008). *"Haremos Tehuantepec". Una historia colonial (siglos XVI-XVIII)*. Culturas Populares, CONACULTA / Secretaría de Cultura, Gobierno de Oaxaca / CIESAS / FAHHO.

Machuca, L. (2009). Proyectos oficiales y modos locales de utilización del Istmo de Tehuantepec en la época colonial: historias de desencuentros. En E. Velázquez, E. Léonard, O. Hoffmann, & M.-F. Prévót-Schapira (Eds.), *El Istmo mexicano: una región inasequible. Estado, poderes locales y dinámicas espaciales (siglos XVI-XXI)* (pp. 63–94). CIESAS.

Modotti, T. (1926). *Mujeres con canastas caminan en un callejón*. https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A53598

Moya Rubio, V. J. (1988). *La vivienda indigena de México y del mundo* (3a ed.). Universidad Nacional Autónoma de México.

Müller, J. (1869). *Tehuantepec from Cerro del Tigre*. D. Appleton & Co. https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~255024~5519587:Tehuantepec-from-Cerro-del-Ticre--F

Oliver, P. (2006). *Build to Meet Needs. Cultural Issues in Vernacular Architecture*. Elsevier.

Oudijk, M. (2000). *Historiography of the Benizaa. The postclassic and early colonial periods (1000-1600 A.D.)* (Vol. 84.). CNWS Publications.

Ramón Celis, G. (2024). *Migration, Ethnogenesis and Tradition. Zapotec Urban Organization in Postclassic Guiengola, Tehuantepec, Oaxaca*. Indiana University.

Ramón Celis, P., Chayoya Ayala, I., & Soto Fuentes, M. A. (2023). Explorando la vida cotidiana en Guiengola. Mapeo arqueológico con tecnología lidar Pedro. *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*, 88(Septiembre-diciembre), 215–239.

Rapoport, A. (1969). House Form and Culture. Prentice Hall.

Reina, L. (1999). Poblamiento y epidemias en el Istmo de Tehuantepec: siglo XIX. *Desacatos: Revista de Ciencias Sociales*, 1, 165–184.

Reina, L. (2013). Sin propiedad comunal pero apropiación del desarrollo económico. Istmo de Tehuantepec, México, siglos XVII-XIX. *Historias (INAH-DEH)*, 8(2), 47–66.

Reina, L. (2019). El ferrocarril de Tehuantepec. Un sueño para conectar los dos océanos, siglo XIX. *Alquimia*, 65(22), 6–27.

Reina, L., & Debroise, O. (1992). *Del Istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*. CONACULTA/INBA.

Reyes González, L. C., & Winter, M. (2010). The Early Formative period in the southern Isthmus: Excavations at Barrio Tepalcate, Ixtepec, Oaxaca. *Ancient Mesoamerica*, 21(1), 151–163. https://doi.org/10.1017/S0956536110000076

Sánchez Salazar, M. T., & Oropeza Orozco, O. (2017). *Atlas Regional del Istmo de Tehuantepec*. UNAM-IG. https://geodigital.geografia.unam.mx/atlas_istmo/index.html/

Underwood & Underwood Publisher. (1902). *Homes and home occupations of the natives of Tehuantepec Isthmus, Mexico*. Underwood & Underwood, Publisher. https://www.loc.gov/item/2021637150/

Vázquez Campa, V., & Winter, M. (2009). Mixes, zoques y la arqueología del Istmo Sur de Tehuantepec. En T. Lee Whiting, D. Domenici, V. M. Esponda, & C. Carpio Penagos (Eds.), *Medio ambiente, antropología, historia y poder regional en el occidente de Chiapas y el Istmo de Tehuantepec* (pp. 219–234). Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Zeitlin, J. F. (1989). Ranchers and Indians on the Southern Isthmus of Tehuantepec: Economic Change and Indigenous Survival in Colonial Mexico. *Hispanic American Historical Review*, 69(1), 23–60.

Zeitlin, J. F. (1994). Precolumbian Barrio Organization in Tehuantepec, Mexico. En J. Marcus & J. F. Zeitlin (Eds.), *Anthropological Papers: Caciques and Their People. A Volume in Honor of Ronald Spores*. (Número 89, pp. 275–300). University of Michigan.

Zeitlin, J. F. (2005). Cultural Politics in Colonial Tehuantepec. Community and State among the Isthmus Zapotec, 1500-1750. En *Cultural Politics in Colonial Tehuantepec*. Stanford University Press. https://doi.org/10.1515/9781503617605

Zizumbo, D., & Colunga, P. (1982). *Los Huaves. La apropiación de los recursos naturales*. UACH, Departamento de Sociología Rural.

Notas

1. A pesar de existir diferentes nociones de lo que se entiende por vivienda vernácula y vivienda tradicional, se afirma que no existe una clara frontera entre sus definiciones y en muchos casos se utilizan de manera indistinta. En este trabajo se utiliza el término tradicional como adjetivo calificativo que especifica sobre la vivienda que responde a una tradición constructiva de procedimientos artesanales, en contraparte a la vivienda altamente industrializada.
2. Antes de la década de 1960, a reserva de pocas excepciones, su estudio fue abordado de manera tangencial en investigaciones etnográficas. Una detallada descripción sobre la historia del estudio de la vivienda vernácula desde la arquitectura, se puede encontrar en los escritos de Rapoport (1969) y Oliver (2006).
3. Se retoma la noción de hibridación cultural elaborada por García Canclini, que se distingue del mestizaje, la creolización y el sincretismo (Ángel-Bravo,

2021).

4. El análisis cartográfico fue presentado de manera independiente en el 1er Congreso Internacional de Vivienda Vernácula Mexicana: Medio ambiente, Asentamiento y Patrimonio. Los resultados se encuentran en proceso de publicación.
5. Las principales fuentes sobre el periodo y la región consisten en una serie de lienzos pictóricos zapotecos, referenciados con el nombre de tres asentamientos zapotecos (Guevea, Petapa y Huazantlán) y dos obras alfabéticas, de los autores: Fray Francisco de Burgoa (1674) y Acuña (Ed.1985/1577).
6. Según Zeitlin (1989) , la ganadería provocó el principal rompimiento con los modos de vida prehispánicos.
7. De acuerdo con Reina (2017), José Limantour ofreció la concesión del Ferrocarril de Tehuantepec a la firma S. Pearson & Son Ltd.

Gremium

Gremium©| Volumen 11 | Número 24 | Noviembre 2024 | pp. 97-100
Revista de acceso abierto editada por Editorial Restauro | ISSN: 2007-8773 | Ciudad de México
https://gremium.editorialrestauro.com.mx/ | contacto@editorialrestauro.com.mx

Tipo de contribución: Reseña de libro / Book Review
https://www.doi.org/10.56039/rgn24a08

Reseña de libro: Tetuán, herencia viva

Book review: Tetouan, a living heritage

Líndez Vílchez, Bernardino (coord) (2014) Tetuán, herencia viva, Universidad de Granada, España, ISBN:978-84-338-5678-4

Diana Elena Barcelata Eguiarte[a]
[a]Universidad Autónoma Metropolitana-X : e-mail, ORCID

Recibido: 27 de noviembre del 2024 | Aceptado: 28 de noviembre del 2024 | Publicado: 30 de noviembre de 2024

Resumen

La reseña del libro Tetuán, herencia viva, que aquí se presenta, tiene como objetivo describir la manera en que la noción de patrimonio se articula a un proceso de significación en el cual éste es justo el resultado de una herencia cultural ancestral manifiesta en el patrimonio urbano arquitectónico de la Ciudad de Medina de Tetuán enriquecido a través del tiempo por encuentro entre miradas, la del mundo de occidente y la del mundo árabe. La obra se ha seleccionado entre otras, por ser un magnífico ejemplo del trabajo colaborativo entre la Universidad de Granada, Tetuán e interinstitucional, a la par conviven y dialogan los trabajos de investigación académica, con los apuntes, bocetos, fotografías y planos de estudiantes. En el deseo de que la reseña despierte el interés y propicie que el libro logre conformar un importante referente para quien desee conocer la herencia de Tetuán en sus dimensiones territorio, ciudad y arquitectura, en el marco intercultural.

Palabras clave: intercultural, urbano, patrimonio, paisaje cultural, ciudad

.

Abstract

The review of the book Tetuán, herencia viva (Tetuan, a living heritage) contained herein is aimed at describing how the notion of patrimony relates to a signification process in which the latter is precisely the result of ancient cultural heritage, as expressed in the architectural urban patrimony of the City of Medina de Tetuán, which has been enriched over time by a confluence of readings: that of the West and that of the Arab world. This book was selected among others because it is a good example of collaborative work between the University of Granada, Tetuan and other institutions. At the same time, there is an interaction and dialogue between academic research papers and students' notes, sketches, photographs and plots. Hopefully, this review will arouse readers' interest and help the book become a significant reference to those wishing to learn about Tetuan's heritage in its territorial, urban and architectural dimensions, within an intercultural framework.

Keywords: Intercultural, urban, heritage, cultural landscape, city.

Reseña

El libro "Tetuán, herencia viva", es una obra coordinada por el Dr. Bernardino Líndez Vílchez, profesor de la Universidad de Granada. Es el producto de la colaboración de los estudios realizados por profesores y alumnos de la Universidad de Granada y Tetuán en el marco del convenio suscrito entre ambas instituciones y el Ayuntamiento de Tetuán, Marruecos, en colaboración con el Dr. Mhammad Benaboud, profesor de la Universidad "Abdelmalek Saadi" de Tetuán, Marruecos quien fungiera como la contraparte del Dr. Lindez.

Cabe señalar que se origina como testimonio de lo que fue en el año de 2009 un proyecto conformado por iniciativa del Dr. Bernardino Líndez Vílchez para la conservación, recuperación y rehabilitación de La Medina Tetuán y que materializa lo que fuera en un inicio solo una posibilidad al presentarse en 2010 a la décima convocatoria del CICODE, (Centro de Iniciativas para la Cooperación y el Desarrollo) de la Universidad de Granada.

Es una obra que resulta por demás valiosa y relevante al articular tres ejes principales que se alternan y estructuran para enriquecer la experiencia que se tiene al leer el texto. El primero lo conforma la iniciativa colaborativa y participativa tal como lo es el dar cuenta del denominado *"Proyecto de protección, recuperación y rehabilitación funcional de la Medina*

© Diana Elena Barcelata Eguiarte 202
Este artículo es una publicación de acceso abierto. CC BY-NC-ND



Figura 1. Portada del libro.

de Tetuán, Marruecos". Con el apoyo económico e institucional del CICODE de la Universidad de Granada, desarrollado por las escuelas de Arquitectura e Ingeniería de la Edificación, y la colaboración de la asociación Tetuán Asmir, la Universidad y la Comuna Urbana.

El segundo eje lo constituye el testimonio de la incorporación de profesores y estudiantes al proyecto, quienes desde 2010 asistieron a los trabajos de campo y *workshops*, seminarios y reuniones organizados para la realización del proyecto, y de los cuales dan constancia de este gran esfuerzo conjunto las magníficas fotografías, los bocetos, planos y croquis, a lo que se suman las narraciones de las experiencias vividas por los estudiantes y profesores.

El tercer eje lo conforman los artículos académicos tanto de docentes y estudiantes a través de la mirada a Tetuán contemporánea y que a manera de hilado fino van entretejiendo con datos históricos, y los propios proyectos de rehabilitación; textos que abrazan el pasado y el presente como referentes ineludibles para permitir al lector aproximarse al conocimiento y a los procesos de significación de la herencia viva de Tetuán.

El prólogo que lleva a manera de título, *"El encendido mundo de la medina de Tetuán"*, es un magnífico texto escrito por el arquitecto Ramón de Torres López, quien es Coordinador de Cooperación Internacional Junta de Andalucía, da la pauta para que el lector pueda aproximarse a lo que constituyó la experiencia de quienes participaron en el desarrollo del proyecto; da la pauta para reflexionar sobre espacios intersticiales al conjugar conceptos que en apariencia podrían parecer lejanos; lugar/ espacio, vacío generador/espacio intersticial, paisaje-discurso/paisaje-figura/ color-materia. A partir de la reflexión sobre la dialogicidad que se establece entre los conceptos, da paso para propiciar en el lector la experiencia que despierta los sentidos sobre estos espacios, que a manera de ámbitos intersticiales se manifiestan como unión entre elementos diversos o como espacios límites y que sin embrago dialogan.

El texto Cementerio, Medina y Ensanche de Tetuán: Herencia viva, escrito por el Dr. Bernardino Líndez Vílchez, profesor del Área de Composición Arquitectónica, de la Universidad de Granada, permite al lector ir desvelando la riqueza a medida que presenta de manera ágil pasajes de la historia de esta ciudad, el gran valor patrimonial de La Medina de Tetuán , antigua ciudad islámica de Tetuán, en Marruecos, para pasar al llamado Ensanche de Tetuán o Ensanche español, la herencia cultural de la ciudad construida durante el protectorado español de 1913 a 1956 y en la que se conserva la articulación de dos proyectos urbanos que presentan en su espacio y en su cultura por su belleza espacial y poética. El autor reconoce en el conjunto que componen los Cementerios, la Medina y el Ensanche de Tetuán, un testimonio de diversidad que ha logrado conformar una entidad cultural genuina de urbanismo, arquitectura y paisaje en el Territorio, por lo que resultara una tarea primordial e insoslayable realizar la recuperación, rehabilitación de este gran ejemplo de sincretismo figurativo que relaciona arquitectura y la vida cotidiana, lo que la

convierte en un gran ejemplo de paisaje cultural. Un texto que subraya la noción Patrimonio desde un punto de vista holístico.

Posteriormente el libro se divide en cinco apartados que responden a los sitios, objeto de estudio para catalogar, conservar y rehabilitar y que se despliegan de la siguiente manera: *"Cementerio", "La Medina de Tetuán", "El Ensanche", "Workshop Skundo"* y, por último, se expone el "Catálogo" como herramienta de protección.

El apartado "*Cementerio*", cuenta con tres artículos, el primero titulado *"Proyecto de rehabilitación y restauración del cementerio musulmán de Tetuán"*, escrito por el Dr. Mhammad Benaboud, expone con rigor y con el conocimiento de experto las fases y etapas de la intervención, así como la metodología, lo cual constituye por sí mismo un valioso aporte para abrir nuevas líneas de investigación. Mientras que las arquitectas y académicas Inmaculada Gil Estebán, y Minerva García García, en su texto *"El cementerio de Tetuán: arquitectura y paisaje"*, nos muestran cómo se dan cita la vida y la historia, presente y pasado, y cómo mediante el proyecto de conservación, la rehabilitación y la revitalización del cementerio, puede continuar su significado y cobrar sentido en la conformación de identidad de los tetuaníes en el presente, con la mirada hacia el futuro. *"El cementerio musulmán de Tetuán: paisajes presentes y ausentes"*, del estudiante José Francisco Dengra Romero, ofrece una reflexión sobre la necesidad de proteger al cementerio, y regresarle el potencial paisajístico y cultural; a la par relata brevemente la historia y los encuentros interculturales a lo largo de la historia y de qué manera son necesarias campañas de información y concienciación para cumplir con el objetivo de rehabilitar el cementerio en un verdadero lugar de culto y de respeto a los difuntos. Su propuesta parte de la necesidad de que sea a través de la investigación e intervención con enfoque sostenible, y multidisciplinar, en coordinación con la ciudadanía para que se puda llegar a buen puerto.

El apartado "*Medina*" cuenta con seis artículos en los que se alternan los estudios llevados a cabo por expertos, así como colaboraciones de naturaleza poética, hasta llegar a los cuatro textos ágiles en que se derivan del subapartado el Color. Los escritos se despliegan de la siguiente manera: *"Un día en la Medina de Tetuán: reflexiones de una viajera"*, escrito ágil de la poeta Monserrat Bosch González; *"Divulgación y conservación del patrimonio de la Medina andalusí de Tetuán"* de Mhammad Benaboud; *"El desarrollo Urbanístico de la Medina de Tetuán entre principios del siglo XII y finales del XIX"*, de Otman el Absi; *"Hacia un desarrollo sostenible en la Medina de Tetuán"*, presentado por la Igeniera Laura Carpena Torres; *"El museo y la casa Benaboud"* por el Dr. Mhammad Benaboud; *"Las puertas tradicionales de madera de la Medina de Tetuán"*, autoría del arquitecto Sergio Rueda Galindo; *"El Color"*, por Magdalena Arnedo Rodríguez; *"Redescubriendo los colores de Tetuán"* escrito de Juan Carlos Pamos Ortega; *"Azulejos tetuaníes de Aida Aguilera Amaro";* y, *"El Zellig tetuaní. Historia y evolución de un arte milenario"* de Francisco Javier Morejón Ruiz. Son todos escritos que comparten el interés de hacer vivible ante el lector la necesidad de contribuir con la conservación y rehabilitación de los distintos aspectos de la riqueza contenida en Tetuán, para llevarlo por un periplo que ofrece experiencias multisensoriales a través de la lectura del encuentro entre la luz, el color, los matices ofrecidos en Tetuán, en sus muros, la vestimenta, la gastronomía, las tradiciones, las especias y sus aromas , así como sus azulejos o *zellig*, como productos maravillosos resultado del encuentro y el diálogo entre las culturas para dar paso a los usos del *zellig* en la actualidad y reafirmar la imperiosa demanda y las acciones para conservar esta maravillosa cultura representada en Tetuán.

"Ensanche", es un apartado por demás interesante amén de ser parte del objeto de estudio del proyecto de rehabilitación; mantiene en la exposición de los textos la misma lógica que en el apartado anterior. El Ensanche se despliega como parte integral de la ciudad de Tetuán. Junto con la Medina y el cementerio musulmán, constituye una ciudad histórica con todas las características del patrimonio cultural mundial. Para aproximarnos a esta parte de Tetuán se presentan los escritos como sigue: *"El Ensanche de Tetuán"*, escrito por Mhammad Benaboud; en el que se explicitan los objetivos, la metodología para realizar el proyecto de conservación del Ensanche. Después el lector se encuentra con el escrito del investigador Otman el Absi, quien a partir de *"La historia Urbanística y Arquitectónica de Tetuán. Formación y Evolución"*, nos lleva de la mano para descubrir el esplendor del eclecticismo que encierra la arquitectura del Ensanche

de Tetuán, para proponer un proyecto de investigación con el fin de apoyar a la inclusión de edificaciones cuyo valor histórico, estructural y estilístico acreditan la posibilidad de integrar al Ensanche como Patrimonio Nacional, y posibilitar su registro ante la UNESCO, para que finalmente el Ensanche se incluya como Patrimonio Mundial, tal como La Medina de Tetuán en el año de 1997.

"Workshop Skundo" es la nominación que se le dio en 2012 a los talleres y trabajos desarrollados con los alumnos en Tetuán y en Granada respectivamente. La riqueza de este apartado se da además de presentar las metodologías y recursos para desarrollar el proyecto de rehabilitación a través de la colaboración de los docentes y los alumnos, y en las que a partir de siete textos nos comparten las experiencias que desde las distintas miradas posibilitaron el reconocimiento patrimonial desde una perspectiva integral.

En el texto *"Metodologías"*, el arquitecto y profesor Rafel de Lacour, destaca la importancia de explicitar la metodología y, al mismo tiempo, el proceso de realización, durante el cual pone énfasis en la conformación de un colectivo de estudiantes, profesionales, docentes e investigadores cuya procedencia de naturaleza heterogénea, tal como lo es la cultura patrimonial andaluza, cohesiona con el carácter transfronterizo de un proyecto capaz de transformar y renovar la mirada de los participantes. Al texto le siguen los escritos *"El Paisaje Cultural de la Medina de Tetuán: un EcosisteBarreiro"*; *"Lastrimonial a proteger desde la perspectiva del Urbanismo del Paisaje"*, del arquitecto Federico Wulff Barreiro; *"Las 7+1 puertas de la Medina de Tetuán: límite urbano y cementerio muyahidín"* por Manuel Saga; *"El espacio público en la Medina de Tetuán: transición de lo inmaterial a la materia"* de Antonio Jesús Palacios Ortiz; *"Intervención en las viviendas de la Medina"*, obra de Daniel Domenech Muñoz, María del Arco Montoro y Pablo Espejo Muñoz, estudiantes de la Universidad de Granada. Las lecturas comparten las estrategias de intervención y metodologías a partir de una localización geopolítica y cultural transfronteriza con las cuales se enriquece la formación en el plano académico y humano de los alumnos, docentes y de quienes fueron partícipes del proyecto.

"La Medina de Tetuán en 50 palabras: Una mirada a través de la retina de los estudiantes participantes en el proyecto; inaugura Formas de transmitir", escrito realizado por la estudiante María Martín Rodríguez; *"Catálogo como herramienta de protección"* obra colectiva que expresa la propuesta de Laura Fernández García, Ángela Fernández Jiménez, estudiantes de arquitectura y el arquitecto José Carlos Fernández Martínez. Lecturas todas que logran transmitir el impacto que sobre los involucrados ha tenido desde muy distintas aristas la realización del proyecto. El libro es una representación de lo que significó para estudiantes y docentes la estancia y el acercamiento a una cultura que parece cercana al tiempo que, lejana y ajena, expresa la experiencia en la voz de estudiantes de la siguiente manera: *De forma paralela al trabajo de medición, el diálogo con sus habitantes ha constituido una herramienta fundamental para comprender las diversas tipologías, para comprender que, es en el reconocimiento del otro que comenzamos a conocernos a nosotros mismos.*

No puedo menos que agradecer la paciencia para con el lector por dedicarle tiempo a la reseña que tiene delante de sí, en el objetivo de ser equitativa con las lecturas y testimonios vertidos en el libro; solo me resta reiterar que es una obra que renueva la mirada hacia una ciudad, territorio intercultural, cuyas manifestaciones arquitectónicas, espaciales, colores, aromas y gente, constituyen de manera intrínseca un valor patrimonial y, que en un esfuerzo conjunto, da la pauta para continuar y abrir espacios y líneas de investigación futuras con el fin de orientar la protección, rehabilitación, en suma, en defensa de todo lo que consideramos patrimonio, pues finalmente éste se construye por y para la humanidad.

Gremium©| Volumen 11 | Número 24 | Noviembre 2024
Revista de acceso abierto editada por Editorial Restauro | ISSN: 2007-8773 | Ciudad de México
https://gremium.editorialrestauro.com.mx/ | contacto@editorialrestauro.com.mx

Información de la Revista Gremium

Comite Editorial Gremium

Estimados autores y colaboradores:

Para la revista Gremium es un honor informarles que, gracias a su trabajo, hemos logrado ingresar a nuevos índices nacionales e internacionales.

Esto no sólo muestra la calidad editorial, también y sobre todo, la de los trabajos presentados por nuestros autores, lo que nos obliga a trabajar para alcanzar los siguientes niveles en la escala de las revistas electrónicas. Por tal motivo presentamos en este Número 18, la nueva imagen de "Revista Gremium", misma que viene acompañada con las nuevas reformas en: Directrices para Autores/as, Código de ética, y, Política Editorial. La finalidad perseguida con esto, es la de brindar un mayor y mejor apoyo a nuestros articulistas, para el desarrollo y presentación de sus trabajos.

En este tenor, la Revista Gremium ha formulado una amplia cantidad de material de apoyo en el cual puede encontrarse, entre otras cosas, las normas de citación actualizadas, plantillas para vaciado de artículos, formato de reporte de proporción de contribución de los autores y algunos más.

No podemos hacer más que agradecer a nuestros Autores y colaboradores su esfuerzo y dedicación para realizar trabajos de tal importancia y magnitud que nos ayudan a posicionar la revista dentro de los índices ingresados. A nuestros lectores les agradecemos su preferencia, así mismo, los invitamos a difundir y, en caso de así desearlo, a enviarnos sus investigaciones, las cuales pueden tener por seguro que, serán revisadas y evaluadas por profesionales en el tema.

Sin más por el momento, los exhortamos a revisar los links de apoyo enlistados a continuación; y recuerden que, con su colaboración, seguiremos creciendo y mejorando para la difusión del conocimiento.

Sobre la revista: https://gremium.editorialrestauro.com.mx/index.php/gremium/about

Equipo editorial: https://gremium.editorialrestauro.com.mx/index.php/gremium/about/editorialTeam

Politica editorial: https://gremium.editorialrestauro.com.mx/index.php/gremium/about/policies

Directrices para autores: https://gremium.editorialrestauro.com.mx/index.php/gremium/about/submissions#authorGuidelines

Codigo de ética: https://gremium.editorialrestauro.com.mx/index.php/gremium/abaut/ethics

Declaración de privacidad: https://gremium.editorialrestauro.com.mx/index.php/gremium/about/privacy

Formatos de apoyo e interés: https://gremium.editorialrestauro.com.mx/index.php/gremium/about/formats

Gremium©| Volumen 11 | Número 24 | Noviembre 2024
Revista de acceso abierto editada por Editorial Restauro | ISSN: 2007-8773 | Ciudad de México
https://gremium.editorialrestauro.com.mx/ | contacto@editorialrestauro.com.mx

Gremium©| Volumen 11 | Número 24 | Noviembre 2024
Revista de acceso abierto editada por Editorial Restauro | ISSN: 2007-8773 | Ciudad de México
https://gremium.editorialrestauro.com.mx/ | contacto@editorialrestauro.com.mx

Gremium Journal Information

Comite Editorial Gremium

Dear authors and collaborators:

It is an honor for our inform to you that, thanks to your participation, we achieved a set of new indexes -national and international- in the last months.

This is a proof of all the effort of our editorial and the great quality of our authors papers.

In this context, we have been working harder in order to reach the next levels on electronic research journal. For this reason, we present in our 18th Number, the new “Gremium Journal” design, which include an upgrade of: Guidelines for Authors, Ethic Code, and Editorial Policy. Our main purpose is to provide greater and better support to our writers, to the development and presentation of their work.

In this sense, the Gremium Journal has formulated a wide amount of support documents in which you can find updated citation standards, templates for writing emptying articles, report format of contribution proportion of authors and others.

We are deeply grateful with authors and collaborators for their endless effort and dedication making impactful papers that help us to position the journal within many indexes. Also, we thank our readers for their preference. We invite you to send us your research, which you can be sure, will be reviewed and evaluated by professionals on the architectural conservation and restoration field.

we encourage you to review the support links listed below; and remember that, with your collaboration, we will continue growing and improving for the dissemination of knowledge.

To conclude, we encourage you to review the support links listed below and remember that, with your collaboration, we will continue growing and improving to the dissemination of knowledge.

About Gremium: https://gremium.editorialrestauro.com.mx/index.php/gremium/about

Editorial Team: https://gremium.editorialrestauro.com.mx/index.php/gremium/about/editorialTeam

Editorial policies: https://gremium.editorialrestauro.com.mx/index.php/gremium/about/policies

Author Guidelines: https://gremium.editorialrestauro.com.mx/index.php/gremium/about/submissions#authorGuidelines

Ethics code: https://gremium.editorialrestauro.com.mx/index.php/gremium/abaut/ethics

Privacy Statement: https://gremium.editorialrestauro.com.mx/index.php/gremium/about/privacy

Upholder formats: https://gremium.editorialrestauro.com.mx/index.php/gremium/about/formats



https://gremium.editorialrestauro.com
contacto@editorialrestauro.com.mx