

Innovación, patrimonio y transformación social desde las artes y el diseño

Alma Elisa Delgado Coellar
Juana Cecilia Angeles Cañedo
[Coordinadoras]



EDP
UNIVERSITY
SABER ES PODER

 
unesco
Cátedra Universidad e
Integración Regional,
Sede México-FES Aragón-UNAM

SIAyD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO



EDP University of Puerto Rico

Ing. Gladys Nieves

Presidenta

Dra. Marilyn Pastrana Muriel

Provost y Vicepresidenta Ejecutiva

Mr. Luis Rivera CPA, CIA

Vicepresidente de Finanzas

Dra. Enid Cartagena Villanueva

Rectora del Recinto de Hato Rey

Dra. Doris Vilma Rodríguez Quiles

Rectora del Recinto de San Sebastián

Dr. Edgardo Machuca

Director de la Editorial

Innovación, patrimonio y transformación social desde las artes y el diseño.

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dictaminadores (doble ciego), conforme a políticas editoriales universitarias, y fue sometido a un proceso de identificación de duplicidad de la información mediante un software especializado.

Primera edición, agosto 2025.

Alma Elisa Delgado Coellar | Juana Cecilia Angeles Cañedo

Coordinadoras

Colección:

Tramas Interdisciplinarias: Arte, Diseño y Cultura en Movimiento



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en:

<https://editorialedpuniversity.com/>

<https://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/publicaciones/>

ISBN: 978-1-967080-17-5

<https://doi.org/10.23882/siayd.25.17-5>

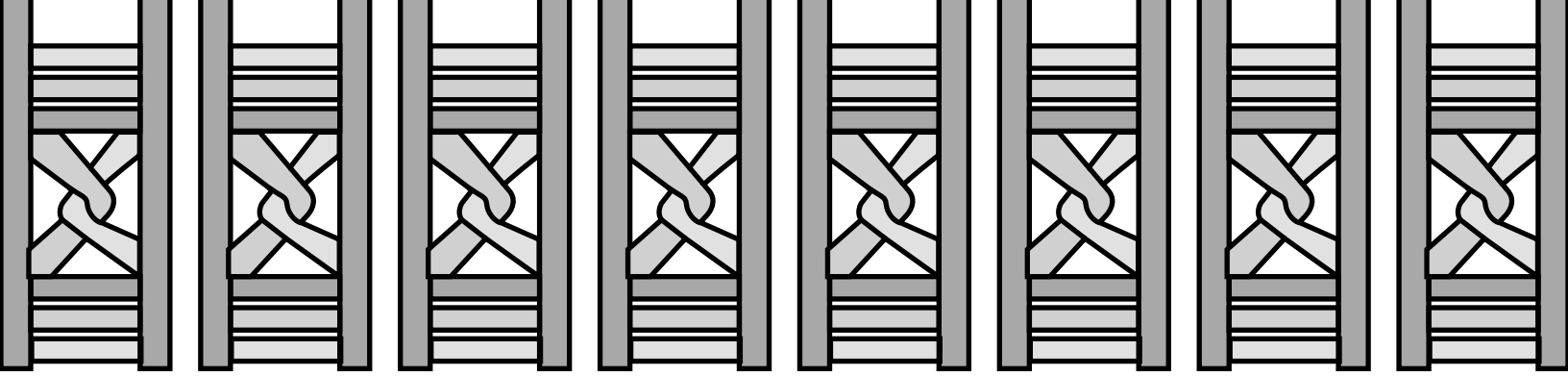
Cada texto refleja la voz y perspectiva de su autor o autora, responsable de su contenido, así como de los ajustes y revisiones que dan forma final a su obra.

Director del equipo editorial: Edgardo Machuca

Portada y diseño editorial: Alma Elisa Delgado Coellar

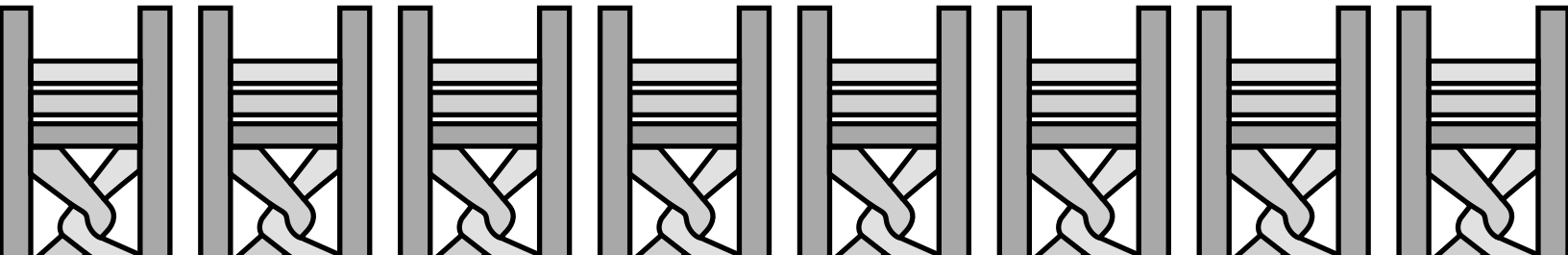
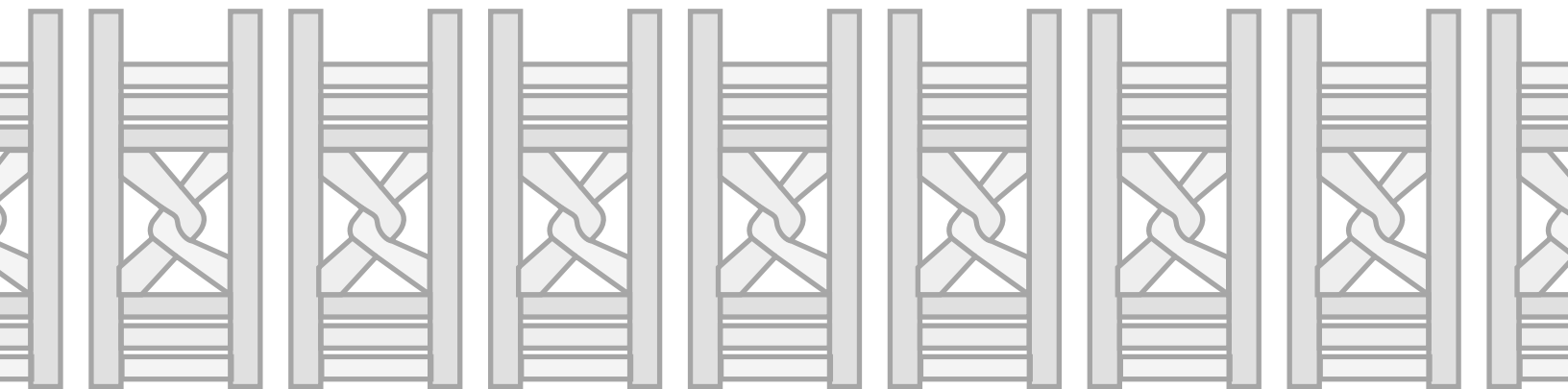
Agradecimiento especial al **Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño** de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México.

Gracias al **nodo de la Cátedra UNESCO “Universidad e Integración Regional”** con sede en la FES Aragón, UNAM. Línea de investigación: “Arte, Identidad, Cultura y Educación”.



Innovación, patrimonio y transformación social desde las artes y el diseño

Alma Elisa Delgado Coellar
Juana Cecilia Angeles Cañedo
[Coordinadoras]



Índice

Prólogo.....p. 7

Juana Cecilia Angeles Cañedo

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

Capítulo 1.....p. 13

Como arena escapando entre los dedos: desafíos de la preservación del patrimonio cultural en la era del streaming y las políticas de copyright. Una mirada desde los Estudios Visuales

Romano Ponce Díaz e Iván Ávila González

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Capítulo 2.....p. 31

La reutilización del patrimonio arquitectónico en el marco de la cultura contemporánea

Susana Sierra Esquivel, Yulia Patricia Cruz Abud y Sonia Verónica Bautista González

Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Autónoma del Estado de México

Capítulo 3.....p. 47

Manifestaciones artísticas y clubes barriales:
Construcción identitaria y sentido de pertenencia
en muros de Mar del Plata

Laura Romero, Guillermo Eciolaza y Cintia Milano Moreno

*Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño – Universidad
Nacional de Mar del Plata, Argentina*

Capítulo 4.....p. 73

El patrimonio arquitectónico perdido y por perderse
en la ciudad de Toluca

Margarita Isabel Sena Sánchez

*Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Autónoma del
Estado de México*

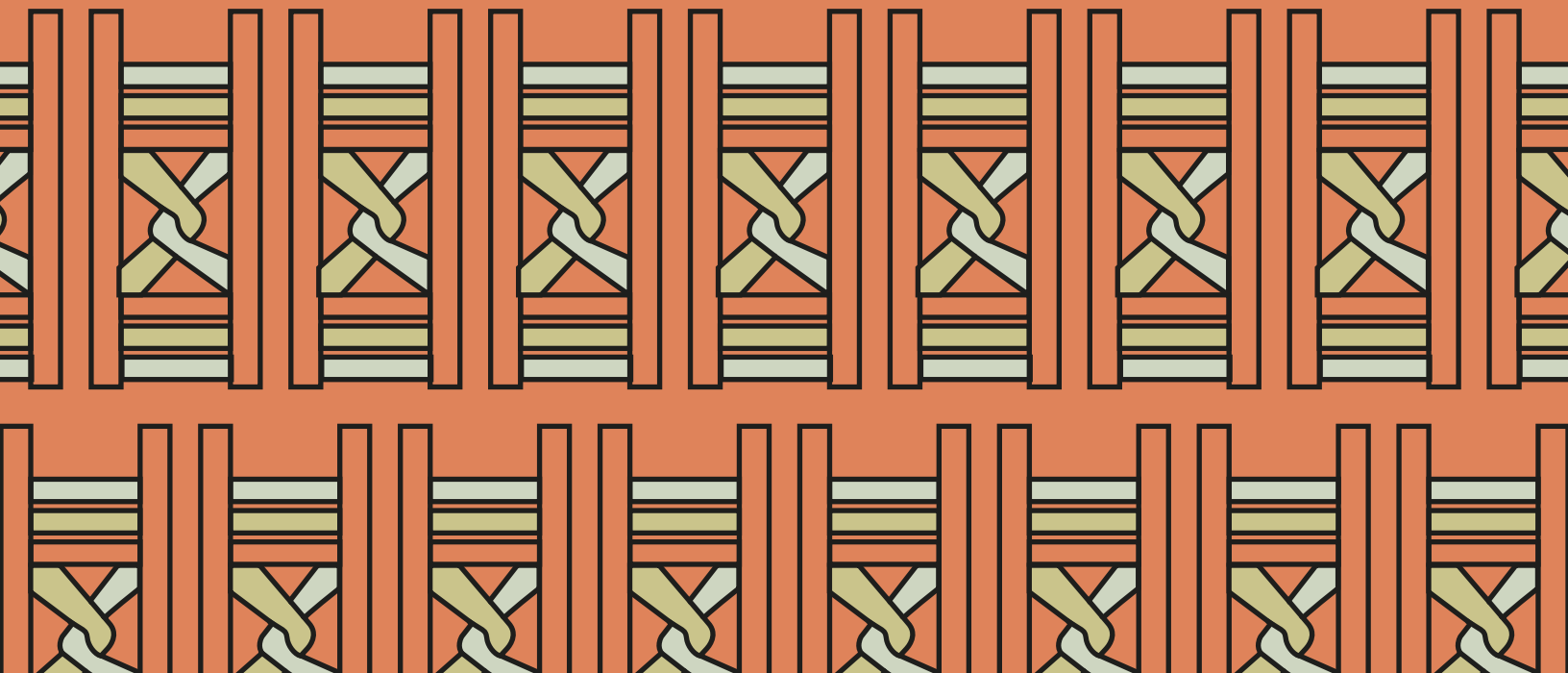
Capítulo 5.....p. 95

Patrimonio artístico en transformación:
“antimonumenta”. La reinterpretación del legado
cultural en el entorno urbano mexicano

Olivia del Pilar Rivero De la Garza

Investigadora y gestora cultural

Prólogo



Prólogo

Juana Cecilia Angeles Cañedo

Actualmente el Patrimonio cultural tanto el material como el inmaterial, enfrentan un desafío para su preservación; de cara a las complejidades y tensiones en la sociedad contemporánea. La presente obra, *Innovación, patrimonio y transformación social desde las artes y el diseño* reconoce este reto y se manifiesta en el desarrollo de los diferentes capítulos, un eje que los relaciona es la confirmación de la compleja relación entre el patrimonio cultural y la sociedad, enfoca casos y objetos de estudio emergentes que sitúan y revelan desde diversas problemáticas, marcos y metodologías de análisis que adelantan resultados, argumentos y conceptos sustantivos; para ser integrados en una visión crítica que abona el camino de la preservación y reinterpretación del patrimonio.

El **capítulo 1** *Como arena escapando entre los dedos: desafíos de la preservación del patrimonio cultural en la era del streaming y las políticas de copyright*, es una mirada desde los Estudios Visuales en la que se abordan los desafíos cruciales y problemáticas que enfrenta la preservación del patrimonio artístico y cultural en la era digital, expone cómo las tecnologías de distribución de contenidos a través de las plataformas de streaming han mostrado un importante auge durante la segunda década del presente siglo; sin embargo aunque por un lado facilita el acceso a millones de personas de miles de productos culturales, ésta no contribuye a la conservación ni a la preservación con su oferta de catálogos rotativos que atienden otros propósitos y criterios comerciales. Señala además que la forma de acceder y consumir los objetos culturales a través de las plataformas es ágil, masiva, simultánea de amplia oferta, pero no tie-

nen una permanencia garantizada, haciendo que no sean acervos diseñados para la preservación a largo plazo; no son mecanismos de preservación.

El trabajo coloca como objeto de estudio – el cine– del que hace referencia sobre la disminución de la producción de los soportes físicos de almacenamiento, las restricciones de copyright y derecho patrimonial que hacen ilegal la descarga para su conservación, planteando serias preguntas sobre el futuro y el acceso a la cultura. En este escenario y disyuntiva explora y coloca las teorías de Walter Benjamín sobre el concepto de la reproductibilidad técnica de los objetos culturales, las reflexiones de Byung-Chul Han sobre la falsificación y la copia como formas de construcción social, se alude también a Jean Baudrillard y el valor del significado frente a la masificación de los manifestaciones artísticas y culturales; elementos todos que integran el debate actual sobre la preservación digital. El trabajo destaca, un análisis crítico sobre como la convergencia de las políticas de copyright contemporáneas, la casi nula producción en medios físicos y la dinámica comercial de las plataformas de la industria del streaming; planteando un escenario complejo donde apremia la revisión y creación de nuevas políticas para garantizar el patrimonio cultural digital de las generaciones futuras.

En el **capítulo 2 *Patrimonio arquitectónico perdido y por perderse en la ciudad de Toluca***, se pone de relieve la preocupación por la pérdida del patrimonio arquitectónico de valor histórico, destacando el conflicto entre el desarrollo urbano y la preservación cultural. En ese marco describe y documenta numerosos edificios e infraestructuras históricas que fueron destruidas o modificadas en nombre de la modernidad, como antiguos lavaderos públicos, teatros, hospitales y la estación de ferrocarril; es a través de un método histórico-descriptivo que analiza y describe a la ciudad a partir de sus antecedentes prehispánicos (toltecas, chichimecas, matlazincas), la conquista azteca y la llegada de los españoles con la consecuente evangelización, hasta su desarrollo como capital del estado de México. La parte central del estudio detalla numerosos ejemplos de

patrimonio perdido o en riesgo, edificaciones desaparecidas como: la Alhóndiga en Toluca, el Edificio de Diezmos y Primicias, el Beaterio de Niñas, la Escuela de Artes y Oficios, la Estación del Ferrocarril, el Palacio Municipal etc. Un elemento central de la propuesta es reconocer la importancia de la conservación patrimonial para mantener la identidad de la comunidad, entendiendo la tensión entre el progreso y la preservación cultural donde a nombre de la modernización frecuentemente se coloca en riesgo las edificaciones de valor histórico.

En el **capítulo 3** *Manifestaciones artísticas y clubes barriales: construcción identitaria y sentido de pertenencia en muros de Mar del Plata*, se expone el diálogo entre la manifestación artística del muralismo en su función sociocultural en el escenario del espacio urbano, la arquitectura y la ciudad. Coloca el mural como entidad activa que construye identidad, un generador de experiencias cotidianas en el paisaje social; es decir el mural en su papel de manifestación artística que cumple roles de función sirviendo como un dispositivo simbólico y comunicacional complejo. Recorrer este texto lleva por el camino del muralismo deportivo en Mar del Plata, Argentina que ha emergido en los últimos veinte años a propósito de los clubes Atlético Aldosivi y Atlético Alvarado. Este trabajo de investigación, de enfoque cualitativo analiza elementos visuales y discursivos, narrativas y mensajes simbólicos en más de 200 murales para comprender cómo estas representaciones refuerzan identidades colectivas y operan como actos de afirmación en un “campo de batalla simbólico” urbano.

A partir de lo anterior se identifica a los murales deportivos y grafitis de la ciudad, que son expuestos como formas de resistencia cultural, estableciendo territorios e identidades barriales; expone que el muralismo deportivo visibiliza en la trama urbana la apropiación del territorio, las disputas simbólicas de los clubes deportivos en el espacio público y el rol de comunicadores entre los hinchas y la comunidad. Resalta en la investigación el mapeo y la geo-referencia espacial y temporal de la ubicación de los murales en el mapa y

traza urbana de la ciudad, distinguiendo el alcance de los diferentes clubes. Concluye que los murales y grafitis transforman el espacio público en un medio de expresión de identidad, poder simbólico, territorialidad, este mensaje a veces es de disputa, aunque también de resistencia y esperanza.

En el **capítulo 4** denominado *Reutilización del patrimonio arquitectónico en el marco de la cultura contemporánea* se expone una preocupación por la crisis de funcionalidad del patrimonio arquitectónico, en edificaciones de valor patrimonial que son intervenidas con remodelaciones o modificaciones para adaptarlas a nuevos programas funcionales para múltiples y nuevas necesidades; frente a los desafíos contemporáneos del crecimiento urbano, el cambio climático el turismo y las industrias creativas. Situación que es recurrente en diversos centros urbanos de valor histórico, donde los cambios e intervenciones reproducen conjuntos arquitectónicos en los que su historia, lenguaje formal, materialidad y cualidades espaciales son reinterpretadas de modo que las alejan o pierden su presencia como testimonio de su origen y esencia.

En ese marco, aborda como recurso la reutilización adaptativa del patrimonio arquitectónico, como una estrategia enfocada en el desarrollo urbano sostenible, una herramienta que permite que los edificios históricos adquieran nuevos usos sin perder valor patrimonial, reduciendo además la huella ecológica y fortaleciendo la identidad cultural. Expone casos de estudio contrastantes como la gentrificación turística en Guanajuato y la transformación flexible de una iglesia en Basilea, donde destaca la urgente necesidad de políticas públicas inclusivas que coloquen un escenario contemporáneo que contemple la complejidad del valor patrimonial, el desarrollo económico, el ambiental y el social; en un concepto de urbanismo sostenible, para asegurar un futuro más equitativo y sostenible.

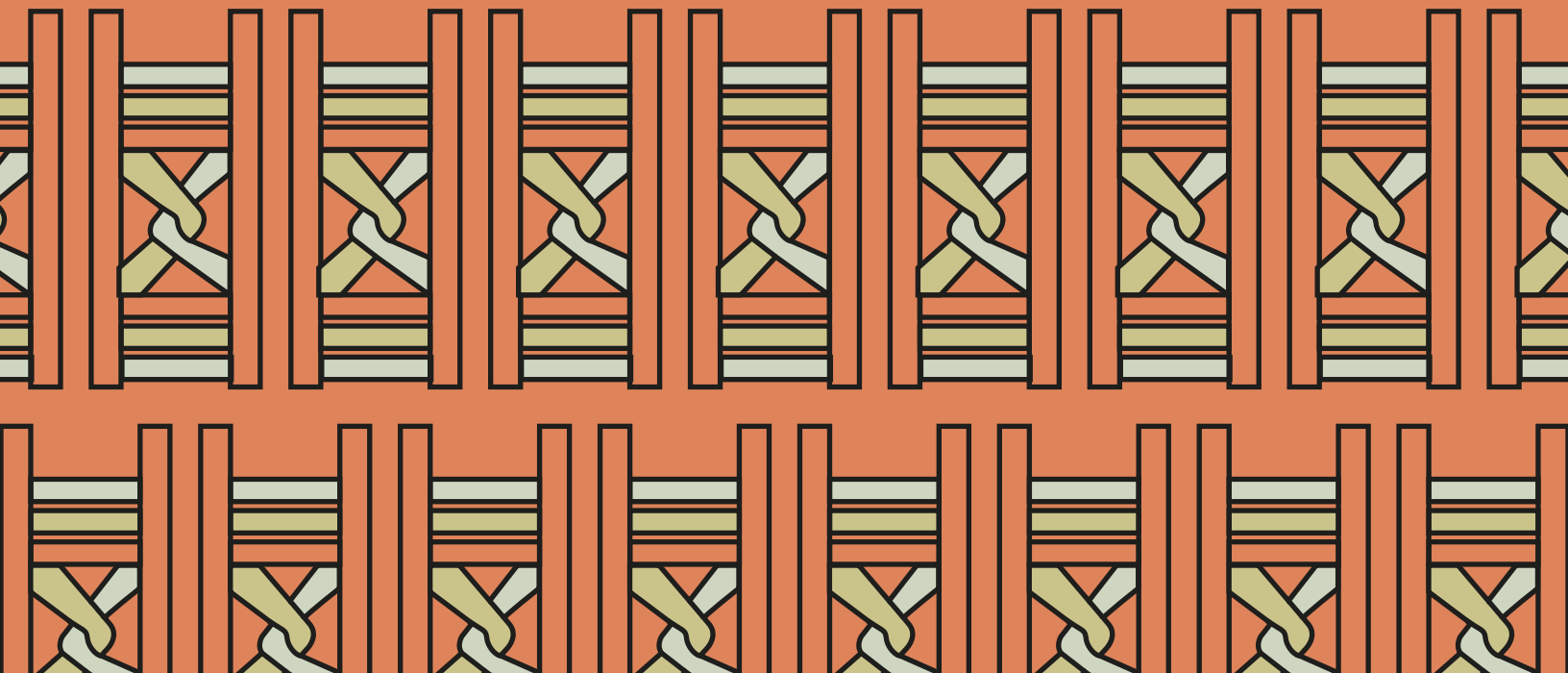
En el **capítulo 5** y último titulado *Patrimonio Artístico en transformación: “Antimonumenta”*. *La reinterpretación del legado cultural en el espacio urbano mexicano* se explora una resignificación del Pa-

rimonio Cultural Mexicano, en el marco de la contemporaneidad, observa a éste como un fenómeno vivo y dinámico; lo que representa un desafío frente a la noción de patrimonio, normado, estático, validado en la narrativa institucional. En esa visión coloca el importante papel del arte como un activo, que a través de las prácticas e intervenciones artísticas, colectivas y antimonumentales, vitalizan y fomentan nuevas formas de construcción de la memoria colectiva que conducen a la reinterpretación del patrimonio cultural.

A partir de lo anterior, cita como caso de estudio “La Glorietta de las Mujeres que Luchan” en la Ciudad de México, una intervención feminista, que reconfigura el paisaje urbano y espacio público en la Ave Reforma, que se confronta al mismo tiempo porque irrumpe una vialidad de un recorrido con un dominio histórico definido. La autora cita el caso de “Antimonumental” como un lugar significativo que revela, cómo es que el espacio público se traduce en una entidad de memoria activa y símbolo de resistencia que propone e incluye a la manifestación y construcción de nuevas narrativas colectivas visibilizando luchas feministas y voces históricamente excluidas; en la búsqueda de valores como verdad y justicia. El estudio concluye que el patrimonio cultural debe entenderse como un fenómeno vivo que integra voces excluidas, reconfigurando el paisaje urbano y generando espacios de diálogo y reivindicación.

Cabe decir que este libro intitulado *Innovación, patrimonio y transformación social desde las artes y el diseño* es un referente para los estudiosos y comprometidos en la investigación de las problemáticas y retos de la preservación del patrimonio cultural en la sociedad contemporánea y sus futuras generaciones.

Capítulo 1



Como arena escapando entre los dedos: desafíos de la preservación del patrimonio cultural en la era del streaming y las políticas de copyright. Una mirada desde los Estudios Visuales

Romano Ponce Díaz

Iván Ávila González

Resumen

El presente texto se enmarca en las propuestas teóricas de los Estudios Visuales para examinar los retos, problemáticas e implicaciones que enfrentan la preservación del patrimonio artístico y cultural ante las tecnologías digitales de distribución masiva de imágenes. Durante la segunda década del siglo XXI, las tecnologías de distribución digital desplazaron rápidamente a los soportes físicos de almacenamiento. Las denominadas plataformas de streaming se han consolidado como los principales sistemas de distribución y consumo de imágenes, desplazando a los dispositivos físicos. Aunque estas plataformas han facilitado el acceso a diversos objetos

culturales a millones de personas de manera casi instantánea, no han contribuido a la conservación ni preservación de dichos objetos. Las plataformas de streaming modifican constantemente sus catálogos, guiadas por dinámicas comerciales, cláusulas legales y de mercado, lo que las convierte en medios incapaces de preservar de forma adecuada los objetos culturales que difunden. A medida que se reduce la producción de medios físicos de almacenamiento, surgen importantes desafíos para la conservación de este patrimonio cultural. Además, las leyes contemporáneas de copyright establecen restricciones que dificultan la recopilación, almacenamiento y preservación de los objetos culturales transmitidos en estas plataformas; en otras palabras, descargar y conservar un filme distribuido por una plataforma de streaming constituye un acto ilegal. Para abordar estas cuestiones, esta reflexión se apoyará en los postulados teóricos de Walter Benjamin sobre las implicaciones de la reproductibilidad técnica de los objetos culturales. Asimismo, se retomarán las propuestas de Jean Baudrillard respecto a la pérdida de significado en la masificación de los objetos culturales y las reflexiones de Byung-Chul Han en torno a la falsificación y la copia como formas de construcción social. La estructura operativa de las plataformas de streaming, combinada con las restricciones legales del copyright y la disminución de la producción de medios físicos, plantea preguntas apremiantes sobre la preservación del patrimonio cultural contemporáneo: ¿Cómo se conservarán y preservarán los objetos culturales distribuidos a través de las plataformas de streaming? ¿Cómo accederán las generaciones futuras a estos objetos culturales? ¿Serán las copias ilegales los únicos vestigios estables de dicho patrimonio cultural?

Introducción

Nos colocaremos desde el punto de vista de los Estudios Visuales para explorar los retos, problemáticas e implicaciones a la preservación del patrimonio artístico y cultural que se han planteado con

las tecnologías digitales de distribución masificadas de imágenes. Se partirá desde los postulados teóricos de Walter Benjamin (2003, 2004) en torno a las implicaciones de la reproductibilidad técnica de los objetos culturales; por lo tanto, exploraremos las propuestas de Jean Baudrillard (1983, 2007) alrededor a la pérdida del significado ante la masificación de los objetos culturales. En consecuencia, colocaremos nuestra mirada en las reflexiones de Byung-Chul Han (2017) sobre la falsificación y la copia como una forma de construcción social.

Durante la segunda década del siglo XXI, las tecnologías de distribución digital han desplazado repentinamente a los soportes físicos de almacenamiento. El concepto de streaming es un anglicismo para designar al proceso de transmisión o recepción de datos —especialmente material de vídeo y audio— a través de un sistema digital, teniendo como particularidad de que se realiza en un flujo constante y continuo, el cual permite que la reproducción comience mientras se siguen recibiendo el resto de los datos (Cambridge Dictionary, 2025). En este texto abordaremos a las tecnologías de distribución digital también conocidas como plataformas de streaming, como a todos aquellos servicios de renta y transmisión inmediata de obras cinematográficas, musicales, videojuegos u otros objetos audiovisuales. La característica principal —bajo nuestro contexto— de los servicios de streaming, es que las personas usuarias pueden acceder a estos objetos culturales sin tener que descargar y alojar el archivo digital en el disco duro de su dispositivo (Polo-Calvo & Education, 2025); de tal forma, se requiere de una constante conexión a internet para poder acceder al archivo alojado en un servidor propiedad del servicio de streaming. Las llamadas plataformas de streaming se han constituido como los principales sistemas de distribución y consumo de la imagen, remplazando a los dispositivos físicos, tanto analógicos como digitales (Blank, 2022). Entendiendo como dispositivos físicos a aquellos artefactos en los que se puede almacenar un archivo análogo o digital de audio, video o software, tales como cintas magnéticas, discos duros, discos compactos, por mencionar a algunos. Las plataformas de streaming han acercado a millones de personas diversos objetos cultu-

rales de manera casi instantánea; sin embargo, tales plataformas son medios que no han abonado a la conservación y preservación de tales objetos culturales. Las plataformas de streaming colocan y retiran constantemente de sus catálogos a objetos culturales, respondiendo a dinámicas de explotación comercial, cláusulas legales y de mercado. De tal forma, las plataformas de streaming no son acervos diseñados para preservar los objetos digitales que muestran en sus catálogos de contenido rotativo (Casillas, 2023; Urbina, 2017).

Conforme son menos los filmes, videojuegos y piezas musicales que se almacenan en dispositivos físicos (Plunkett, 2014), aparecen más retos en torno a la conservación y preservación de tal patrimonio cultural (Ponce-Díaz, 2020a). Las leyes contemporáneas del copyright estipulan candados que dificultan la recopilación, almacenaje, conservación y la preservación de los objetos culturales transmitidos en las plataformas de streaming; dicho de otra manera, es un delito el descargar y guardar un filme distribuido en una plataforma de streaming (Barroso-Montero, 2016; Ley Federal del Derecho de Autor, 2020).

La constitución operativa de las plataformas de streaming, de la mano de las leyes de copyright, y la decreciente producción de medios físicos de almacenaje de objetos culturales nos llevan a apremiantes preguntas en torno a la preservación. ¿Cómo se conservarán y preservarán los objetos culturales distribuidos en las plataformas de streaming? ¿Cómo accederán las futuras generaciones a los objetos culturales producidos en el contexto contemporáneo? ¿Las copias ilegales serán los únicos vestigios estables de esos objetos culturales?

Preservación y conservación, una diferencia sustancial

La depreciación, el decaimiento, erosión y putrefacción de los objetos culturales es una problemática alrededor de la existencia misma de las cosas. Gran parte de las herramientas, los utensilios e inclu-

so las edificaciones de nuestros antepasados biológicos y culturales han sucumbido a la inevitable naturaleza de la entropía. Y aquellos objetos culturales que han logrado persistir a lo largo de los siglos requieren de circunstancias particulares y específicas para mantener su integridad material (Castilla *et al.*, 2015).

Esta lucha en contra del decaimiento de la obra artística nos lleva a comenzar presentando la diferencia sustancial entre los conceptos de conservación y el de preservación. La conservación se refiere a todas aquellas acciones directas que buscan evitar o detener el deterioro constante del objeto cultural o la obra artística. Las acciones de conservación buscan mantener la integridad material del objeto cultural, generalmente por medio del almacenaje en condiciones óptimas y controladas. El ejemplo de conservación acotado a nuestro objeto de estudio —el cine— es el almacenaje de las cintas cinematográficas en minas de sal o en contenedores de temperatura y humedad controlada. La conservación implica el sostenimiento del objeto cultural a toda costa, aunque eso conlleve a un almacenaje constante e incluso permanente. La conservación puede conllevar a que el objeto cultural no pueda ser accesible más que por especialistas encargados de retrasar el decaimiento (Morales, 2015).

En el mismo tenor, tenemos a la preservación —que al igual que la conservación— busca disminuir o detener el deterioro del objeto cultural; sin embargo, conlleva el reto de sostener al objeto artístico para que pueda seguir siendo accesible para las audiencias o al menos no solamente para las especialistas encargadas de su conservación. En los terrenos de la cinematografía, la preservación conlleva la labor de no solo conservar la cinta, también se busca que la obra cinematográfica pueda seguir siendo observada (Boro, 2015).

Dicho de otra manera, la conservación se enfoca en luchar contra la desaparición del objeto artístico, aunque eso implique almacenarlo y aislarlo, mientras que la preservación busca sostenerlo para que pueda seguir siendo accesible para las audiencias, otros artistas, investigadores o entusiastas (Ponce-Díaz, 2020b, 2023).

La cinematografía, a pesar de su relativamente temprana aparición, desde sus orígenes ha presentado su particular confrontación entre la conservación y la preservación. Las primeras producciones se realizaron en cintas con base de nitrato, lo que derivó en que las mismas fueran sumamente vulnerables a los cambios de temperatura, y en consecuencia, proclives a arder o disolverse. Se mencionó anteriormente que el almacenaje en minas de sal o bóvedas especializadas ha permitido retrasar la degradación, y por lo tanto conservarlas —a aquellas que aún sobreviven—, y el trasladarles a cintas de nylon o a otras materialidades ha permitido preservar el contenido de estas.

| Algunas acciones de preservación y conservación en los Estudios Visuales | |
|--|---|
| Preservación y Conservación en la cinematografía en formato físico (Cappa, 2017) | |
| Preservación | Conservación |
| <ul style="list-style-type: none"> Almacenaje en condiciones controladas: Colocar las cintas, discos ópticos y dispositivos en contenedores especializados, instalaciones adecuadas que minimicen el avance de agentes nocivos. Monitorización periódica del estado físico y químico: Establecer protocolos de inspección y evaluación del soporte fílmico, facilitando intervenciones tempranas y oportunas. Protocolos de manipulación restringida: Un régimen de acceso limitado a personal especializado, con sus respectivas normas para el traslado, manipulación y uso de soportes cinematográficos. Documentación de intervenciones: Registro de cualquier intervención o revisión realizada. Uso de materiales y dispositivos de protección física: El empleo de contenedores, envoltorios y almacenaje que proporcionen barreras adicionales a los agentes externos. Intervenciones de conservación preventiva: Tratamientos específicos para retardar el deterioro del soporte. | <ul style="list-style-type: none"> Transferencia de formatos mediante migración física: Trasladar a otros soportes fílmicos —por ejemplo, pasar de Super 8mm a 35mm mediante blow-up—. Transferencia mediante proceso híbrido: Transferir el film en formato físico —por ejemplo, Super 8— a otra cinta de las mismas características, pero en mejores condiciones por mediación de un archivo digital. En los videojuegos se le denomina dumping. Re-Filmación de la obra: En determinadas situaciones, los preservadores y realizadores reconstruyen o construyen material perdido de la obra. Digitalización a partir de escaneo cuadro por cuadro. Ante la imposibilidad de preservar el soporte fílmico degradado, se digitaliza cada cuadro. Registrar el devenir y evolución de las tecnologías utilizadas durante la producción, exhibición y distribución, con la finalidad de preservar el contexto sociohistórico de producción. Difundir las obras: La obra cinematográfica adquiere sentido en su exhibición y en la interacción con el público. |

Fuente: elaboración propia.

Formato físico y formato digital ¿Qué es analógico y qué es digital?

El término analógico se retoma de las ciencias de la computación, para designar a todo proceso de input y output cuyos valores son continuos. Dicho de otra manera, en los procesos químicos de grabación en una cinta de video, la luz produce cambios graduales en la densidad de la emulsión fotográfica, produciendo una representación que abarca un espectro continuo de tonos y matices. Ese mismo espectro aparece durante la proyección, cuando la luz atraviesa al filme y se emite sin variaciones lo que fue captado por el material fotosensible. De tal forma, hay una correspondencia analógica entre lo que se capturó en el material fotosensible y lo que se proyecta por medio de la luz.

El término digital involucra valores de input y output a partir de valores matemáticos fijos. Tradicionalmente esos valores fijos son el Cero y el Uno [0/1] que componen el código binario. El sistema binario se utiliza en los sistemas computacionales para procesar datos. En el caso de las imágenes, cada elemento de una imagen se descompone en una matriz de datos o píxeles. Cada píxel tiene un valor específico de cadena binaria, donde la combinación de ceros y unos define la tonalidad. Por lo tanto, una imagen digital es un mapa de bits —compuesto de píxeles— con su correspondiente valor numérico. La densidad del mapa de bits determina la calidad, fidelidad y gama tonal de cada píxel; y por lo tanto, de la imagen en sí misma. El sistema digital permite que las imágenes puedan ser manipuladas y transmitidas por medio de algoritmos de valores matemáticos fijos, siendo el internet uno de ellos.

Si nos remitimos al multicitado texto de Walter Benjamin (2003) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, la capacidad tecnológica de masificar la imagen ha abonado —al menos circunstancialmente— a la preservación de la misma. La traslación entre formatos ha permitido conservar diversos objetos artísticos, mientras que las reproducciones abonan a la preservación del contenido del objeto artístico.

Durante el siglo XX se desarrollaron diversos formatos físicos y digitales que nos dieron una perspectiva de preservación y conservación de los objetos culturales de la cinematografía. Se mencionó anteriormente el trasladar el contenido de las cintas de nitrato a las de nylon, ahora también podemos mencionar las decenas de formatos industriales y domésticos de almacenaje de video como lo fueron el VHS, pasando por los LASER Discs, el DVD y más recientemente el BR, los cuales podrían ya considerarse formatos físicos, a pesar de contener archivos digitales en su interior.

Entendiendo a las tecnologías y formatos analógicos como aquellos que preceden a las tecnologías digitales —los cuales tienen esa denominación al ser constructos de código binario—. Un disco de acetato es un formato analógico de almacenaje de audio, mientras que un archivo mp3 es un formato digital de almacenaje de audio. Las cintas con base de nitrato o de polímeros son un formato de almacenaje analógico para la imagen cinética, un archivo .avi es un archivo digital (Minor & Moore, 2025).

| Almacenaje físico y almacenaje digital de productos cinematográficos (Boro, 2015; Farias, 2015; García-Morales, 2015; Learner, 2015; Morales, 2015): | |
|--|--|
| Algunos formatos físicos de almacenajes de productos cinematográficos: | Algunos protocolos de streaming adaptativo: |
| <ul style="list-style-type: none"> • Celuloide en formatos [35mm, 16mm, Super 8, entre otros]: Soporte fílmico tradicional. Rollos de material fotosensible procesados químicamente. • Cintas magnéticas analógicas [VHS, Betacam, U-matic]: Formatos de distribución comercial, que se popularizaron en el uso doméstico, comercial de renta y venta. • Medios digitales en soportes físicos [Discos duros, discos ópticos, discos magnéticos, entre otros]: Si bien son archivos digitales de productos cinematográficos, cuentan con una materialidad que puede ser conservada y preservada. | <ul style="list-style-type: none"> • HLS (HTTP Live Streaming): Desarrollado inicialmente por Apple, utiliza fragmentos de video (generalmente en formato MPEG-TS o fMP4) y un archivo de lista de reproducción (M3U8) para adaptar la calidad de la transmisión. • MPEG-DASH (Dynamic Adaptive Streaming over HTTP): Estándar internacional que emplea un manifiesto (archivo MPD) para organizar y distribuir fragmentos de video, permitiendo la adaptación dinámica a las condiciones de la red. • Microsoft Smooth Streaming: Protocolo desarrollado por Microsoft, que sigue un enfoque similar al de HLS y MPEG-DASH, segmentando el contenido digital en paquetes y adaptando la calidad en función de la conectividad. |

| Algunos tipos de plataformas de streaming por uso: | | |
|---|---|--|
| Plataformas de Media Social [Productos generados por sus usuarios o prosumidores] | Plataformas de distribución directa. [Producen objetos cinematográficos para uso directamente digital] | Plataformas intermediarias de distribución [Distribuyen digitalmente productos que pudieron tener un origen análogo] |
| <ul style="list-style-type: none">• Youtube• Tik-Tok• Facebook Video• Twitter (Ahora “X”) *Entre otras | <ul style="list-style-type: none">• Netflix• Prime• Max• Hulu *Entre otras | <ul style="list-style-type: none">• Roku• Firetv• Samsung Tv *Entre otras |

Fuente: elaboración propia.

En apartados anteriores enlistamos algunas de las acciones de preservación y conservación de los formatos físicos de almacenaje, distribución y proyección de productos cinematográficos. Ahora bien, los formatos digitales pueden presentar una operatividad de conservación y preservación aparentemente más accesible: un archivo digital se puede copiar con relativa facilidad. Sin embargo, las problemáticas en torno a la conservación y preservación de productos cinematográficos en plataformas de streaming no están ligadas a las limitaciones tecnológicas, químicas o físicas del objeto, sus problemáticas están ligadas a aspectos legales, por no decir culturales.

Derecho de autor: Derecho patrimonial y derecho moral, otra diferencia sustancial

En la actualidad contamos con tecnología relativamente accesible para descargar y almacenar un video de youtube, de Netflix o de FireTv; sin embargo, para el año 2025, bajo el contexto de las leyes mexicanas, el hacer eso va en contra de las leyes vigentes de derecho de autor (Barroso-Montero, 2016; Ley Federal del Derecho de Autor, 2020).

Antes de los 2010, diversos productos culturales tales como software, libros, filmes, por mencionar a algunos, contemplaban que había un concepto de propiedad —ligada a la materialidad del formato físico— entre el objeto cultural y la persona usuaria. Con ciertas limitantes, las personas usuarias podían realizar copias para uso personal de los filmes, discos musicales, libros y software. Es decir, podían hacer respaldos de sus objetos físicos siempre y cuando no les explotaran comercialmente (Barroso-Montero, 2016; Urbina, 2017), todo lo anterior se explicaba en una licencia de uso. Sin embargo, conforme se popularizaron las plataformas digitales, se fueron modificando las licencias de uso, erosionando el concepto de propiedad del objeto cultural. Siguen existiendo las licencias de uso; sin embargo, las que anteriormente eran licencias de propiedad se han transformado en licencias de uso comercial. En los años 1980s, una persona podía comprar un VHS con su filme favorito, realizar copias de seguridad, y mientras que no les distribuyera o explotara comercialmente, no estaba atentando contra alguna ley de derechos de autor; ahora bien, para el 2025, las plataformas digitales como Prime, solo otorgan licencias de uso comercial limitadas, la persona usuaria no tiene propiedad sobre el archivo observa en su dispositivo, ha realizado un arrendamiento limitado, y la plataforma tiene el derecho de borrar, bloquear la transmisión o dejar de distribuir el objeto cultural en cuestión.

Bajo el contexto de las leyes de derecho de autor, esto funciona a partir de la importante distinción entre derecho patrimonial y derecho moral, también conocidos popularmente como “Derecho de autor” y “Copyright”:

El derecho moral —Derecho de autor— es:

“[...]el reconocimiento que otorga el Estado a todo creador de obras literarias y artísticas, en virtud del cual el autor goza de derechos de tipo moral y patrimonial.” (Barroso-Montero, 2016; Ley Federal del Derecho de Autor, 2020)

Dicho de otra manera, es el derecho inalienable de toda persona autora a ser reconocida como tal. Este es un derecho moral perpetuo, intransferible, irrenunciable, inembargable e imprescriptible.

Ahora bien, el derecho patrimonial por otro lado es:

“[...] la facultad que tiene el autor para explotar por sí mismo su obra, así como para autorizar o prohibir a terceros dicha explotación en cualquier forma dentro de los límites que establece la Ley Federal del Derecho de Autor [...] El derecho patrimonial estará vigente durante la vida del autor y 100 años después de su muerte. En caso de coautoría, se contará a partir de la muerte del último coautor.” (Barroso-Montero, 2016; Ley Federal del Derecho de Autor, 2020)

| Aspecto | Derecho Moral | Infracciones contra Derecho Moral | Derecho Patrimonial | Delitos contra el Derecho Patrimonial |
|------------------|---|--|---|--|
| Definición | Reconocimiento otorgado por el Estado al creador de la obra, que garantiza la identificación del autor. | Omisión del crédito autoral | Facultad del autor para explotar su obra por sí mismo y para autorizar o prohibir a terceros su explotación. | Realizar copias, reproducir, distribuir o fijar la obra en cualquier soporte sin el consentimiento expreso del titular del derecho patrimonial. |
| Naturaleza | Es un derecho personal; se considera inalienable, intransferible, irrenunciable, inembargable e imprescriptible. | Modificación o alteración no autorizada | Se trata de un derecho de carácter económico, susceptible de transmisión, cesión y negociación mediante contratos. | Difundir, transmitir o poner a disposición del público la obra protegida sin contar con la autorización correspondiente, vulnerando el control exclusivo de su explotación. |
| Finalidad | Protege la integridad de la obra y la identidad del autor, asegurando el reconocimiento de su autoría. | Atribución errónea o suplantación de autor | Permite al autor o a sus causahabientes obtener beneficios derivados de la explotación comercial de la obra. | Adaptar, transformar, traducir o modificar la obra original sin contar con la autorización expresa del titular, lo que supone una explotación indebida de la obra patrimonial. |
| Vigencia | Se mantiene de forma perpetua, sin que su reconocimiento se extinga con el tiempo o la transmisión de otros derechos. | Uso que cause demérito a la obra | Está vigente durante la vida del autor y se extiende hasta 100 años después de su muerte; en coautoría, hasta la muerte del último coautor. | Desactivar, eliminar o evadir los dispositivos o sistemas implementados para la protección del contenido, facilitando así su reproducción o distribución no autorizada. |
| Transferibilidad | No puede ser transferido ni renunciado, dado que está ligado de forma personal al autor. | | Puede ser objeto de transmisión, cesión o licenciamiento conforme a lo establecido en la legislación. | Realizar la importación, fabricación, distribución o venta de copias de la obra sin la debida autorización, afectando el derecho exclusivo de explotación del titular. |

Fuente: elaboración propia.

| Delitos contra el Derecho Patrimonial | Problemáticas para la preservación |
|--|--|
| Realizar copias, reproducir, distribuir o fijar la obra en cualquier soporte sin el consentimiento expreso del titular del derecho patrimonial. | La aplicación estricta del principio de reproducción exclusiva impide, sin la debida autorización, la elaboración de copias de seguridad o de migración digital necesarias para contrarrestar el deterioro físico del soporte original. |
| Difundir, transmitir o poner a disposición del público la obra protegida sin contar con la autorización correspondiente, vulnerando el control exclusivo de su explotación. | Las limitaciones impuestas a la difusión y distribución sin autorización restringen la posibilidad de exhibir o compartir copias preservadas con fines de investigación, conservación o educativas, afectando el acceso del público y de instituciones culturales. |
| Adaptar, transformar, traducir o modificar la obra original sin contar con la autorización expresa del titular, lo que supone una explotación indebida de la obra patrimonial. | Las restricciones para modificar o adaptar la obra sin consentimiento pueden complicar procesos de restauración o migración, en los que es preciso intervenir en el soporte (por ejemplo, en la digitalización o restauración de películas deterioradas). |
| Desactivar, eliminar o evadir los dispositivos o sistemas implementados para la protección del contenido, facilitando así su reproducción o distribución no autorizada. | Las tecnologías de protección implementadas para prevenir la reproducción no autorizada dificultan el acceso técnico al contenido, lo que puede restringir la aplicación de procesos de escaneo, digitalización o restauración de formatos obsoletos. |
| Realizar la importación, fabricación, distribución o venta de copias de la obra sin la debida autorización, afectando el derecho exclusivo de explotación del titular. | El control estricto sobre la importación, fabricación o comercialización de copias reproducidas se traduce en un obstáculo para la realización de copias de preservación, al clasificarse estas actividades como explotación comercial que requiere autorización. |

Fuente: elaboración propia.

La copia es el original

“Cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva. De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo. En el público del cine coinciden la actitud crítica y la fruitiva.” (Benjamin, 2003, p. 12)

Es importante aclarar que los autores de la presente consideramos que toda persona autora está en su plena, razonable y plena facultad de luchar por defender sus derechos patrimoniales y morales de su trabajo artístico, intelectual y comercial. En el mismo tenor, debemos recalcar que esta exposición no es una apología a los delitos contra los derechos patrimoniales de las personas autoras o de las personas detentoras de los derechos patrimoniales. Sin embargo, consideramos relevante invitar a la reflexión en torno a las implicaciones culturales de las leyes vigentes de derechos patrimoniales bajo el contexto de las plataformas de streaming y la preservación de los productos cinematográficos.

Las plataformas de streaming cuentan con los derechos patrimoniales que les conceden las licencias de uso comercial para transmitir de manera digital productos cinematográficos. Sin embargo, estas plataformas de streaming retirarán de sus acervos todos los aquellos filmes de los que ya no cuenten las licencias de uso comercial; es decir, borrarán todos aquellos filmes de los que no tengan derechos patrimoniales para explotarles comercialmente. Mientras que las personas espectadoras no tienen los derechos patrimoniales para realizar respaldos de aquellos filmes que observan en las plataformas digitales: están impedidas de preservar los filmes. Es importante reiterar, que la tecnología de distribución de streaming se centra en la capacidad de acceder a un archivo audiovisual sin tener que alojarlo localmente en nuestra computadora, consola de videojuego o dispositivo móvil. Al no existir una materialidad ligada a un formato físico, los archivos digitales están alo-

gados temporalmente en los servidores de las compañías de servicio de streaming, y pueden limitar el acceso al servidor en concordancia con sus derechos patrimoniales.

En otros textos hemos abordado las implicaciones de los Digital Rights Management (Ponce-Díaz, 2020a), en esta ocasión buscamos centrarnos en la fragilidad del acervo cinematográfico en la era del streaming y las problemáticas ante su preservación, y hemos expuesto las mismas desde una perspectiva tecnológica y jurídica. Ahora queremos cerrar nuestra reflexión ante las implicaciones culturales.

Los servicios de streaming han facilitado el acceso de un gran número de obras cinematográficas, además de presentarse como un servicio sumamente conveniente, poco complicado y accesible en múltiples dispositivos. Sin embargo, la ausencia de una materialidad física y un sistema jurídico que impide la preservación de esos materiales audiovisuales nos debería llevarnos a cuestionarnos ¿dejaremos nuestro presente cultural a disposición de las dinámicas de explotación comercial? La respuesta puede resultar desalentadora conforme pasen los años. Para el año 2025 ya no es una especulación en destino de decenas de objetos audiovisuales borrados de las plataformas de streaming. Debido a acuerdos, desacuerdos, adquisiciones y fusiones comerciales, en diversas plataformas de streaming se han retirado múltiples objetos audiovisuales, los cuales no tienen versiones en formatos físicos —los cuales cada vez se producen menos—; de tal forma, no hay forma legal de acceder a los mismos.

Byung-Chul Han en *Shanzhai: Deconstruction in Chinese* (2017), nos lleva a reflexionar sobre el concepto de original y copia en la cultura occidental contemporánea. Byung-Chul Han nos señala que la idea de original como fuente de autenticidad y el de copia como una suerte de suplantación está arraigada en una mirada occidental que no está compartida por culturas orientales, tales como la china y japonesa. Nos señala que en esas culturas no hay tal dilema de la barca de Teseo, no hay cuestionamiento de la pérdida de la esencia

ligada a la materialidad. Bajo nuestro contexto, la digitalización del acervo cinematográfico pareciera coexistir como problema y solución. La cinematografía, especialmente la más antigua, conlleva problemas de conservación y preservación ligadas a la decrepitud material de los soportes, y la digitalización se presenta como una solución razonable para preservar a la obra artística. Ahora bien, el digitalizar la obra artística le arroja a un nuevo campo de problemáticas en torno a la preservación y conservación. Los dispositivos digitales no son eternos debido al desgaste físico de cualquier componente electrónico, además de que si la obra se distribuye por medio de streaming, las audiencias no tienen acceso a un archivo que puedan preservar. Todo ello sin siquiera abordar las implicaciones de los derechos patrimoniales y morales de la obra.

Las plataformas de streaming proporcionan una preservación provisional ya que permiten el acceso de la obra a las audiencias, uno de los puntos fundamentales de la preservación en sí misma; ahora bien, su perspectiva de conservación es sumamente limitada ya que está sujeta a las leyes de derechos patrimoniales. La obra artística se preserva porque potencialmente puede ser observada, pero solo puede ser observada mientras la plataforma tenga los derechos patrimoniales.

¿Debemos conformarnos a este acceso provisional? ¿debemos buscar mecanismos legales que nos permitan conservar y preservar esos archivos digitales? ¿Llegará un momento en que los acervos mejor preservados sean los de aquellas personas que rompieron la ley?

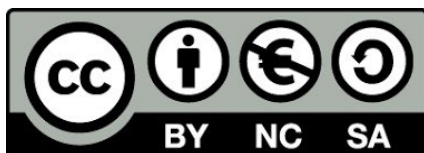
Fuentes de información

Barroso-Montero, Susana. (2016). Los derechos de autor cinematográfico. En Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (Ed.), *Conservación y legislación (Cuaderno de Estudios Cinematográficos #11)* (pp. 123-136). Universidad Nacional Autónoma de México.

Baudrillard, Jean. (1983). *Simulations. Semiotext(e) / Foreign Agent.*

- Baudrillard, Jean. (2007). *El sistema de los objetos* (Francisco Gonzáles Aramburu, Trad.). Siglo XXI Editores.
- Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca.
- Benjamin, Walter. (2004). *El autor como productor*. Editorial Itaca.
- Blank, Dan. (2022). Does physical media matter? *WeGrowMedia* - Dan Blank. <https://wegrowmedia.com/does-physical-media-matter/>
- Boro, Fernando. (2015). Introducción al problema de la conservación de obras en formatos digitales. En Américo Castilla (Ed.), *Arte contemporáneo en sala de guardia: Dilemas y sistemas para la conservación de las obras de arte*. Teseo.
- Byung-Chul Han. (2017). *Shanzhai: Deconstruction in Chinese* (Philippa Hurd, Trad.). Mit Press.
- Cambridge Dictionary. (2025). *Streaming*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/streaming>
- Cappa, Carolina. (2017). Tensiones entre materialidad y acceso: La preservación del cine no convencional. *Jornada Nacional sobre Conservación de Arte Contemporáneo*. Museo Nacional de Bellas Artes,.
- Casillas, Champ (Director). (2023). *Game Preservation: Fighting a Losing Battle* [Documental; Video]. Plano de Juego. <https://www.youtube.com/watch?v=Dx2hc7985Ps>
- Castilla, Américo, Learner, Tom, Tagle, Alberto, Boro, Fernando, Wharton, Glenn, Lino García Morales, Carol Stringari, Pino Monkes, Humberto Farias, Arianne Vanrell Velloso, Gabriela Baldomá, Julie Gilman, & Lino García Morales. (2015). *Arte contemporáneo en sala de guardia: Dilemas y sistemas para la conservación de las obras de arte*. (Carolina Sborovsky & Violeta Bronstein, Eds.).
- Farias, Humberto. (2015). Una metodología para la conservación y restauración de arte contemporáneo. En Américo Castilla (Ed.), *Arte contemporáneo en sala de guardia: Dilemas y sistemas para la conservación de las obras de arte*. Teseo.
- García-Morales, Lino. (2015). Una estrategia de conservación evolutiva del arte digital. En Américo Castilla (Ed.), *Arte contemporáneo en sala de guardia: Dilemas y sistemas para la conservación de las obras de arte*. Teseo.
- Learner, Tom. (2015). Estrategias de difusión de la información y formación profesional en el GCI. En Américo Castilla (Ed.), *Arte contemporáneo en sala de guardia: Dilemas y sistemas para la conservación de las obras de arte*. Teseo.

- Ley Federal del Derecho de Autor (2020). <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFDA.pdf>
- Minor, Jordan, & Moore, Ben. (2025). *The Best Video Streaming Services for 2025*. PCMAG. <https://www.pcmag.com/picks/the-best-video-streaming-services>
- Morales, Lino García-. (2015). Refectum Dé-Coll/age de Wolf Vostell Un caso de estudio. En Américo Castilla (Ed.), *Arte contemporáneo en sala de guardia: Dilemas y sistemas para la conservación de las obras de arte*. Teseo.
- Plunkett, Luke. (2014). *Blu-Ray Is Dying*. Kotaku. <https://kotaku.com/blu-ray-is-dying-1570551300>
- Polo-Calvo, Cristina, & Education, Euroinnova International Online. (2025). *Plataformas de streaming | Euroinnova*. Euroinnova International Online Education. <https://www.euroinnova.com/blog/plataformas-de-streaming>
- Ponce-Díaz, Romano. (2020a). Caducidad de la memoria prostética. *El Ornitorrinco Tachado*, 12, Article 12. <https://doi.org/10.36677/eot.v0i12.13960>
- Ponce-Díaz, Romano. (2020b). Por insignificante que parezca: Artemio Urbina y la labor de restauración y preservación de videojuegos en México como artefactos de la cultura visual contemporánea. En Sarahi Lay-Trigo (Ed.), *La huella sensible del pasado. Pasado y memoria en el arte y la cultura*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Ponce-Díaz, Romano. (2023). Comunidad y memoria. Testimonios en torno a la masificación, restauración y preservación de los videojuegos arcade en México. La labor de Artemio Urbina y Arcades.mx. *Leteo* (ISSN 2954-3517): *Revista de Investigación y Producción en Humanidades*, 4(8), Article 8. <https://vocero.uach.mx/index.php/leteo/article/view/1296>
- Urbina, Artemio. (2017). *Licencias de video juegos a través de la historia y su estado actual*. ESIME Zacatenco.

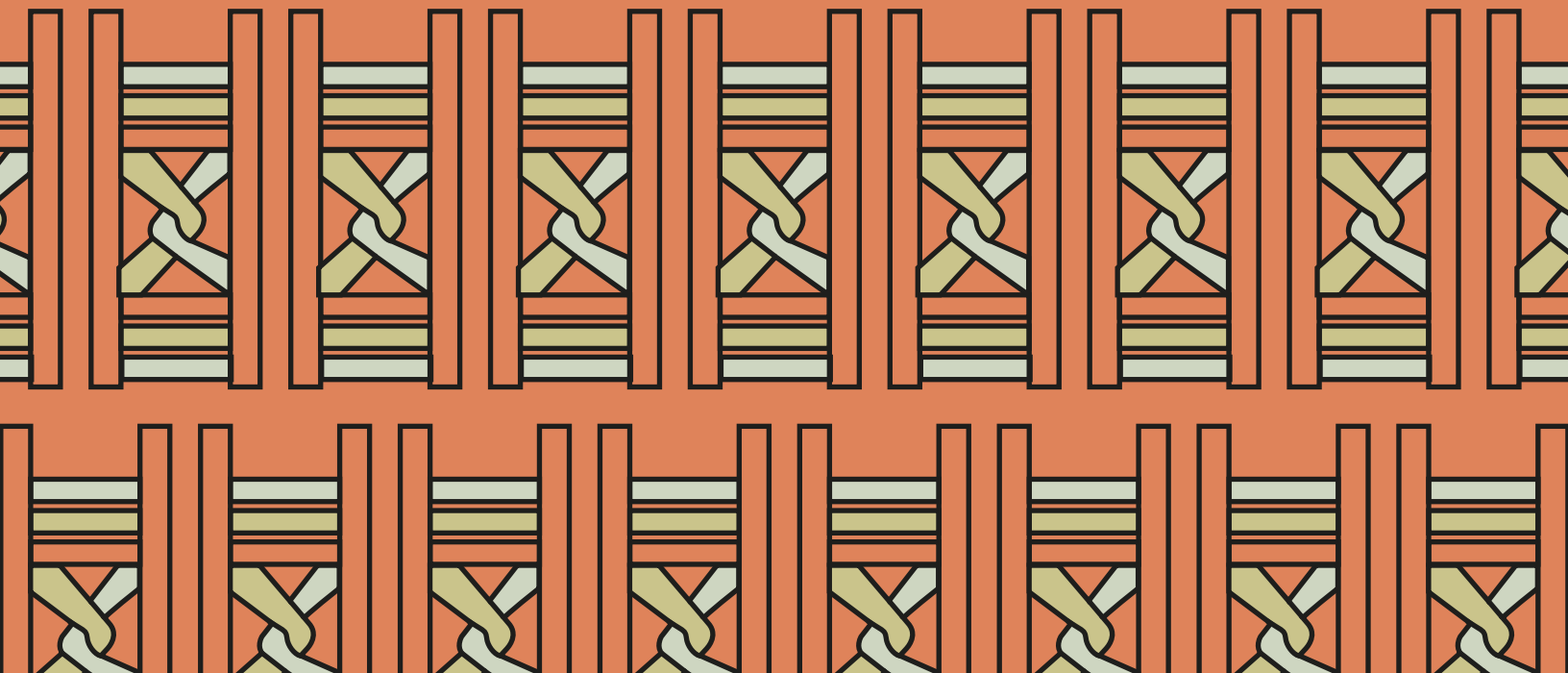


Atribución-No Comercial-Sin Derivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Cada texto refleja la voz y perspectiva de su autor o autora, responsable de su contenido, así como de los ajustes y revisiones que dan forma final a su obra.

Capítulo 2



La reutilización del patrimonio arquitectónico en el marco de la cultura contemporánea

Susana Sierra Esquivel

Yulia Patricia Cruz Abud

Sonia Verónica Bautista González

Resumen

El presente documento analiza la reutilización adaptativa del patrimonio arquitectónico como una estrategia ante los retos contemporáneos del crecimiento urbano, el cambio climático y el turismo masivo. Se abarcan conceptos como urbanismo sostenible, rehabilitación, gentrificación, ReUrbanismo, así como el análisis de casos de estudio en Guanajuato (México) y Basilea (Suiza), reflexionando sobre cómo los inmuebles patrimoniales pueden adquirir nuevos usos sin perder su valor histórico. Se concluye que de esa manera es factible prolongar la vida útil de los edificios, reducir el impacto ambiental y fortalecer la identidad cultural, aunado a esto las políticas públicas inclusivas que equilibren el desarrollo económico con la justicia social, serán siempre importantes.

Palabras clave: arquitectura sostenible, gentrificación, patrimonio arquitectónico, reutilización, turismo masivo

Introducción

En los últimos lustros la población mundial ha presentado un crecimiento exponencial, los avances en la medicina, la tecnología, el aumento en la esperanza de vida, la disminución en la mortalidad ha hecho que desde mediados de noviembre de 2022 la población del mundo alcanzara los 8000 millones de personas (ONU, s/f-b) la mayor parte de estas personas se encuentran en áreas urbanas “hoy en día, más de la mitad de la población mundial vive en ciudades, una cifra que se estima que aumentará en 2,400 millones de personas para 2050.” (Rossbach, 2025)

Estas cifras ponen en evidencia que satisfacer las demandas de la población no es tarea sencilla, por ejemplo, otorgar vivienda digna, servicios básicos, transporte, espacios públicos, recreación, entre otros se ha convertido en una verdadera crisis para muchas ciudades que no tienen una expansión urbana planificada, lo cual magnifica los riesgos medioambientales. “Los edificios, las viviendas y la construcción son responsables de hasta el 40% de las emisiones de gases de efecto invernadero.” (Rossbach, 2025)

Bajo este contexto se debe pensar en el aprovechamiento de los recursos de la mejor manera posible, es necesario tener ciudades más equitativas y sostenibles, por lo que el urbanismo debe propiciar estas condiciones propiciando confort general de su población y una mejores condiciones de habitabilidad.

Actualmente existen varias tendencias dentro de la arquitectura y el urbanismo que en su mayoría buscan integrar tecnología, peatonalización, uso racional de los recursos, salvaguarda de la cultura, así como la reutilización de edificaciones que en muchas ocasiones han sido abandonadas o han tenido que modificar su uso para subsistir.

El patrimonio arquitectónico es un bien apreciado desde los inicios de la humanidad, las personas han sabido encontrar en él una manera de heredar cultura, conocimientos, tradiciones, de esta

manera el patrimonio arquitectónico forma parte de la historia de las comunidades y su preservación se convierte en un elemento importante del legado cultural.

Después de la Segunda Guerra Mundial, se crea la Organización de las Naciones Unidas (ONU) para tratar de conservar la paz en el mundo, a la par una división de ésta, la UNESCO es creada para salvaguardar, entre otros aspectos, al patrimonio mundial, debido a la gran destrucción que se ocasionó por las dos guerras mundiales. Hoy en día los problemas de conservación del patrimonio arquitectónico, no solamente se centran en reconstrucciones por daños ocasionados por conflictos bélicos o desastres naturales, el patrimonio está entrando en una crisis de funcionalidad, debido a los nuevos comportamientos sociales, ha tenido que adaptar su cometido a los requerimientos actuales de las comunidades y del propio clima.

El presente documento tiene por objeto analizar las implicaciones del cambio de uso del patrimonio arquitectónico en diferentes latitudes a partir del estudio de casos, de los cuales se observarán y describirán las características y cómo han tenido que adaptarse a las nuevas funcionalidades.

Fundamentación Teórica

Arquitectura sostenible: desde finales del siglo pasado se comenzó a hablar de sostenibilidad, específicamente “en 1987 la Comisión Brundtland de las Naciones Unidas definió la sostenibilidad como lo que permite satisfacer las necesidades del presente sin comprometer la habilidad de las futuras generaciones de satisfacer sus necesidades propias.” (ONU, s/f-a).

La sostenibilidad tiene una amplia aplicación entre diversas disciplinas, en el caso de la arquitectura se considera como

“aquella manera de concebir el diseño, gestión y ejecución de un “hecho arquitectónico” a través del aprovechamiento racional, apropiado y apropiable de los recursos naturales y culturales del lugar de su emplazamiento buscando minimizar sus impactos ambientales sobre los contextos natural y cultural en cuestión” (Garzón, 2010)

Urbanismo sostenible: Al estar la sostenibilidad implicada en 3 esferas: la social, la económica y la medio ambiental, las urbes se convierten en protagonistas de este sistema

“una ciudad sostenible es aquella que es ecológicamente sostenible, socialmente justa y económicamente viable. No obstante, el problema es que la sostenibilidad es un concepto integrador que involucra múltiples dimensiones interrelacionadas de manera muy compleja, muchas de ellas valoradas de manera subjetiva: el significado de lo justo o lo económicamente viable, lo que hace difícil acordar prioridades, objetivos y estrategias” (Sobrino et al., 2015, p. 10)

Reutilización adaptativa: Si uno de los objetivos de la sostenibilidad es conservar los recursos y la cultura de los pueblos, contrario a ello sería la demolición de edificios que por falta de uso o por antigüedad no fueran ya útiles para la sociedad, esto conllevaría a una mayor contaminación y desperdicio de materiales. “La reutilización adaptativa como un movimiento actual que implica reciclar viejas estructuras abandonadas según los principios de la economía circular, con el fin de reducir los daños al medio ambiente.” (Cedeño Valdiviezo, 2023)

Es una herramienta valiosa que puede estructurar a las ciudades en un sentido más organizado y compacto. “Desde una perspectiva urbana, la reutilización adaptativa es una estrategia valiosa para revitalizar las ciudades postindustriales, crear densidad y mitigar la expansión urbana, o ayudar a las ciudades que se encogen a redefinir su tejido urbano.” (Cutieru, 2021)

Rehabilitación: Este concepto puede confundirse con la reutilización sin embargo existen diferencias entre ellos

ReUrbanismo: De acuerdo con Cedeño Valdiviezo & Torres Lima (2023) es una técnica desarrollada principalmente en los Estados Unidos de América que se involucra a la comunidad, de esta manera

“el ReUrbanismo implica no solo preservar edificios, sino también fomentar la participación ciudadana en proyectos arquitectónicos para promover su identidad y su conexión con su ciudad, así como la sostenibilidad. Mejorar la transitabilidad y generar una “red de creatividad social”, involucrando cada vez a más ciudadanos en acciones como el reciclaje y la reutilización.” (Cedeño Valdiviezo & Torres Lima, 2023)

Gentrificación: es un término que se ha hecho popular en los últimos años, de acuerdo con Real Academia Española (2014) se define como el “Proceso de renovación de una zona urbana, generalmente popular o deteriorada, que implica el desplazamiento de su población original por parte de otra de un mayor poder adquisitivo.” El término gentrificación sigue siendo controversial ya que se adopta del inglés “gentrify”, que a su vez proviene de gentry que significa clase social alta.

De esa manera se han buscado otros términos para describir el fenómeno del desplazamiento de la población de los centros de las ciudades hacia las periferias, donde las clases sociales más desprotegidas se ven vulneradas

“gentrificación y renovación urbana excluyente conforman un encuadre analítico que no se contradice ni se superpone: hablar de procesos de gentrificación implica la presencia de los dos componentes señalados por Clark (recambio poblacional, mediado por la reinversión en el entorno construido). Los procesos de renovación urbana excluyente, en cambio, aluden a aquellas condiciones (económicas, jurídicas y políticas) que se van tejiendo con el tiempo, y que, aunque por el momento no se verifican, podrían habilitar a futuro la exclusión, por insolvencia económica, en áreas de renovación.” (Rongvaux, 2023)

Casos de estudio

Después de la Revolución Industrial las ciudades se convirtieron en grandes centros poblacionales debido a la oportunidad que presentaban de establecerse cerca del trabajo y que prometían una mejor vida con servicios, transporte, vivienda digna, en fin, una serie de bondades que parecían atractivas especialmente para los pobladores de las áreas rurales, de esta manera las ciudades comenzaron a crecer aceleradamente, la clase trabajadora se establecía cercana a la industria que en se encontraba en el centro de la ciudad y las clases acomodadas preferían los suburbios para estar alejados del ruido y la contaminación que se generaba por las fábricas.

En la actualidad muchos de estos centros urbanos están siendo testigos del regreso de esas clases altas, provocando el fenómeno conocido como gentrificación, que ha llevado al desalojo de las familias con menos recursos que aún se encontraban viviendo en el centro gracias a que el costo de la vivienda era menor y podían generar ingresos por poseer pequeñas tiendas, librerías, cafés y restaurantes modestos, talleres de reparación entre otros.

Cada vez podemos observar con mayor frecuencia edificaciones antiguas, especialmente casas, transformadas y adaptadas para un uso distinto para el cual fueron diseñadas, éstas se convierten en restaurantes de alto nivel, hoteles boutique, tiendas de ropa, entre muchos otros usos que se les dan, situación que se da principalmente por cuestiones financieras y de mantenimiento, tal es el caso de la **ciudad de Guanajuato** cuyo turismo ha gentrificado buena parte de su patrimonio arquitectónico del centro de la ciudad.

Como ejemplos se citarán varios hoteles boutique, el primero de ellos es el denominado **La Casona de Don Lucas**, ubicado en pleno corazón de la ciudad a unos cuantos pasos de la Basílica Colegiata de Nuestra Señora de Guanajuato y del Palacio Municipal. De acuerdo con su página web ofrece alojamiento y una pequeña área de restaurante “El edificio conserva el estilo arquitectónico del S.

XIX, además del valor histórico que le da Don Lucas Alamán, político, historiador y escritor mexicano nacido en 1792 en esta casa.” (Grupo Hotelero Leyendas, s/f). El inmueble forma parte de la historia de México ya que Lucas Alamán fue un personaje importante dentro de la Independencia Mexicana, sin embargo fue víctima de la gentrificación y lo menciona en su obra autobiográfica, ya que ésta “termina cuando admite avergonzado haber vendido con gran beneficio, en 1824, la casa en la que nació y creció, que aún se conserva en el centro de Guanajuato, transformada en un hotel-boutique, La Casona de Don Lucas.” (Van Young, 2016).

Ilustración 1.

Interior de la Casona de Don Lucas.



Fuente: Grupo Hotelero Leyendas (s/f)

El segundo ejemplo es la denominada **Casa del Rector** que ofrece alojamiento de lujo, cafetería y lo que en su página web denominan “Refugio del Arte” donde hay obras de artistas mexicanos como Javier Hernández Capelo, José Luis Cuevas o Alejandro Velasco, entre otros, ubicada en el centro de Guanajuato y con una fachada neoclásica

“Se trata de una casona que data del siglo XIX; ahí habitó el general Florencio Antillón —tío del célebre escritor guanajuatense Jorge Ibargüengoitia—, quien colaboró con Ignacio Zaragoza en la Batalla de Puebla... fue el hogar, durante cerca de 50 años, de Armando Olivares Carillo, fundador y primer rector de la Universidad de Guanajuato, de ahí el nombre de Casa del Rector... Luego de un largo periodo de abandono, en el que la casa sufrió un deterioro considerable, se inició un proceso de restauración intensiva, de cerca de nueve años.” (Casa del Rector, s/f)

Ilustración 2.

Suite Presidencial Casa del Rector.



Fuente: Casa del Rector (s/f)

El tercer y último ejemplo es el llamado **Alonso 10 Hotelito Mexicano**, ubicado igualmente en el centro de la ciudad de Guanajuato, con sus 8 exclusivas habitaciones, su restaurante que ofrece comida tradicional mexicana elaborada con ingredientes locales y su famoso bar llamado *Subsidio* que aprovecha el sótano del inmueble para crear una atmósfera oculta inspirada en la época del prohibicionismo (Casona Alonso 10, s/f), mostrando así que este inmueble es de dimensiones considerables.

Ilustración 3.

Bar Subsidio Casa Alonso 10.



Fuente: Casa Alonso 10 (s/f)

En los tres casos antes mencionados se modificaron casas antiguas, de valor patrimonial para convertirlas en un negocio rentable como son los hoteles boutique, bajo la promesa de preservar el patrimonio construido se les han hecho intervenciones considerables al incluir instalaciones de todo tipo para que los huéspedes tengan el mayor confort posible, habitantes que solamente disfrutaban el inmueble unos cuantos días, se toman fotos, recorren la ciudad, pero no forman un vínculo afectivo con la misma, por el otro lado están las familias dueñas de esos inmuebles que se han ido a vivir a otro lado y que tuvieron que dejar en ellos sus recuerdos y vivencias familiares.

Los edificios dedicados a los temas religiosos se vuelven especiales, tienen un significado particular, no solamente por su valor arquitectónico sino también por su interrelación a las nociones religiosas, son objeto especial dentro del estudio de valor patrimonial requieren visión clerical, civil y científica, ejemplo de ello es la

Iglesia Abierta Elisabethen en Basilea, Suiza, que en su página web se describe como “la iglesia neogótica más importante de Suiza y está protegida como monumento federal. Fue construida entre 1857 y 1865 como la primera iglesia protestante en Basilea después de la Reforma.” (Iglesia Abierta Elisabethen, 2023).

Es un recinto que alberga servicios de todo tipo, puede ser rentada para realizar una boda tanto en la parte religiosa como la fiesta, recepciones de todo tipo, eventos temáticos, congresos, oraciones, meditaciones tipo zen, conciertos de piano, cata de vinos, celebraciones de la comunidad LGBT, ya que “fue la primera institución eclesiástica en recibir el “Sello LGBT suizo” en 2021. En 2022, la OKE recibió la etiqueta de “Iglesia amiga de los animales” en parte por sus ceremonias de bendición para personas y animales.” (Iglesia Abierta Elisabethen, 2023) Se promociona como recinto abierto para todas las personas de todas las creencias religiosas.

El inmueble ha tenido varias intervenciones hasta llegar a su uso actual el cual fue producto de la remodelación terminada en 1994

“Desde entonces, los bancos fijos de madera fueron retirados y almacenados en el ático de la iglesia. Las sillas neogóticas (¡auténticas!) de los pasillos laterales ofrecen asientos nuevos y estéticos. Esto permite un uso flexible y diverso del espacio de la iglesia. Se retirarán los bancos de las galerías y se nivelarán los pisos escalonados; La sacristía se convertirá en una sala común para el servicio religioso. En los dos huecos de escalera que dan a la calle se instalará un bar-cafetería con mesas en el interior y al aire libre, y en la otra escalera se instalará un baño. Se adaptará el sistema eléctrico a las nuevas necesidades y se instalarán equipos básicos de iluminación y sonido. El resto del mobiliario, como los púlpitos, los asientos del coro y las luminarias, permanece inalterado.” (Iglesia Abierta Elisabethen, 2023)

Ilustración 4.

Interior de la Iglesia abierta Elisabethen.



Fuente: Iglesia abierta Elisabethen (2023)

El crecimiento en el sector turismo que se presentó en las últimas décadas ha provocado que sea una industria económica importante, pasó de 438 millones de turistas en 1990 a 1,461 millones en 2019, posterior a este año con la pandemia de COVID 19 la industria cayó en un 74% llegando a 381 millones en 2020 (ONU Turismo, 2020) millones en 2020 (ONU Turismo, 2020)

“Las llegadas de turistas internacionales alcanzaron 98% de los niveles de 2019 en enero–septiembre 2024 (-2% con respecto al mismo periodo de 2019). Los ingresos por turismo internacional experimentaron un crecimiento extraordinario, excediendo los niveles prepandémicos en la mayoría de los destinos.” (ONU Turismo, 2025)

De esta manera el patrimonio arquitectónico ha tenido que adaptarse a las nuevas necesidades y cambios de la sociedad de hoy en día, donde el creciente turismo demanda servicios y ha provocado que los inmuebles considerados como patrimonio histórico deban ser modificados a través de la reutilización adaptativa. Este sistema responde, principalmente a las necesidades urgentes de

encontrar estrategias para aprovechar al máximo los recursos, para buscar alternativas sostenibles, por lo que las ciudades pretenden utilizar al máximo la infraestructura y sus edificaciones existentes. Se “estima que en las próximas décadas, los proyectos de reutilización adaptativa serán dos veces más numerosos que las nuevas construcciones.” (Cutieru, 2021)

En este sentido la arquitectura y el urbanismo sostenible pueden tener en el patrimonio histórico una herramienta, que bien utilizada, puede colaborar con los objetivos de la sustentabilidad, siempre observando los tres principios básicos: bueno para la sociedad, bueno para la economía y bueno para el planeta.

Conclusión

A través de los análisis de casos como de los diversos autores que abordan el tema, se hace una reflexión sobre las nuevas funciones que puede tener el patrimonio arquitectónico y como ha tenido que adaptarse físicamente para seguir subsistiendo. Temas como la gentrificación, el turismo masivo, los desastres naturales, los conflictos bélicos, la sustentabilidad, entre otros, son parte innegable de la conservación del patrimonio arquitectónico, por lo tanto, este documento es no solo relevante a nivel arquitectónico, sino que también puede marcar un amplio espectro de oportunidades de investigación.

Un aspecto elemental para el desarrollo sostenible son las políticas públicas donde el papel del urbanismo, la arquitectura, la sociedad, la normatividad, el financiamiento son claves para potencializar el uso de los recursos de una manera sostenible. El urbanismo sostenible debe formar parte de las políticas públicas, al ordenar el territorio de manera razonable los recursos son aprovechados de una manera más adecuada lo que se traduce en maniobras para el desarrollo económico y la preservación del medio ambiente, así como beneficios para la población.

“ReUrbanism se centra en diez principios rectores que describen cómo la reutilización de edificios históricos puede traer beneficios sociales y económicos a las ciudades. La idea va más allá de lo que significa salvar un edificio desde el punto de vista de la preservación, sino cómo las personas pueden interactuar con estos proyectos de una manera que promueva la marca e identidad de la ciudad, promueva la sostenibilidad, mejore la movilidad y fortalezca una red de creatividad social. La forma en que imaginamos el futuro de las ciudades debe incorporar algunas ideas del pasado.”(Overstreet, 2021)

El ReUrbanismo pretende reformular la manera en que la ciudad funciona, no modificando radicalmente lo que existe, sino mejorando y estableciendo nuevos lineamientos para tener ciudades más justas y equitativas.

La reutilización del patrimonio arquitectónico es una técnica que nos permite seguir utilizando y conservando los monumentos arquitectónicos mediante la modificación de su uso, de esta manera se pueden adaptar las nuevas exigencias de la población, e inclusive revalorizar el edificio.

Esta técnica seguirá cobrando fuerza como un proceso sostenible ya que como decía Charles Darwin, todo aquello que se adapte puede sobrevivir, y aunque él se refería a las especies, para la arquitectura se puede aplicar, de la misma manera que se estudia su ciclo de vida, lo construido debe adaptarse a las exigencias presentes para que no se extinga, es decir, para que no sea necesaria su demolición, y de esta manera contribuya a disminuir su impacto ambiental.

La reutilización tiene un abanico importante de posibilidades, ya que podemos hablar de remodelación, restauración, rehabilitación, reconversión tanto funcional como energética, dando una cantidad importante de opciones que pueden revitalizar un edificio y fomentar la conservación no solo del inmueble sino de la herencia cultural que representa.

Referencias

- Casa del Rector. (s/f). *Casa del Rector, Hotel Boutique*. Recuperado el 4 de abril de 2025, de <https://www.casadelrector.com/index.html>
- Casona Alonso 10. (s/f). *Alonso 10 Hotelito Mexicano*. Recuperado el 4 de abril de 2025, de <https://casonaalonso10.com/>
- Cedeño Valdiviezo, A. (2023). Adaptive Reuse: Its potential role in sustainable architecture and its relationship to restoration and rehabilitation. *Revista de Arquitectura*, 25(1). <https://doi.org/10.14718/revarq.2023.25.4520>
- Cedeño Valdiviezo, A., & Torres Lima, P. A. (2023). ¿Cómo entender la reutilización adaptativa? *Topofilia*, 26, 211–232. <https://topofilia.buap.mx/index.php/topofilia/article/view/454>
- Cutieru, A. (2021). La reutilización adaptativa como estrategia para el desarrollo urbano sostenible (P. Rojas, Trad.). *ArchDaily México*. <https://www.archdaily.mx/mx/970935/la-reutilizacion-adaptativa-como-estrategia-para-el-desarrollo-urbano-sostenible-y-la-regeneracion>
- Garzón, B. (2010). *Arquitectura sostenible: bases, soportes y casos demostrativos* (Nobuko, Ed.).
- Grupo Hotelero Leyendas. (s/f). *Hotel La Casona de Don Lucas*. Recuperado el 4 de abril de 2025, de <https://lacasonadedonlucas.com/#About>
- Iglesia Abierta Elisabethen. (2023). *La Iglesia Abierta Elisabethen (OKE)*. <https://offenekirche.ch/>
- ONU, O. de las N. U. (s/f-a). *Sostenibilidad*. Recuperado el 3 de abril de 2025, de <https://www.un.org/es/impacto-acad%C3%A9mico/sostenibilidad>
- ONU, O. de las N. U. (s/f-b). *Una población en crecimiento*. Recuperado el 3 de abril de 2025, de <https://www.un.org/es/global-issues/population>
- ONU Turismo. (2020). *COVID 19 y el sector turístico*. <https://www.unwto.org/es/covid-19-y-sector-turistico-2020>
- ONU Turismo. (2025, enero). *Barómetro del turismo mundial*. <https://www.unwto.org/es/barometro-del-turismo-mundial-de-onu-turismo>
- Overstreet, K. (2021). Explorando los principios del urbanismo: reutilización adaptativa a escala de ciudad (P. Rojas, Trad.). *ArchDaily México*. <https://www.archdaily.mx/mx/970713/explorando-los-principios-del-urbanismo-reutilizacion-adaptativa-a-escala-de-ciudad> ISSN 0719-8914
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.). <https://dle.rae.es>

- Rongvaux, N. L. (2023). ¿Renovación sin gentrificación? Hacia un abordaje crítico de procesos urbanos excluyentes en América Latina. Casos en Buenos Aires. *EURE*, 49(146). <https://doi.org/10.7764/EURE.49.146.08>
- Roszbach, A. (2025, enero 13). *La urbanización acelerada: claves para convertir la crisis en oportunidad*. ONU-HABITAT. <https://onu-habitat.org/index.php/la-urbanizacion-acelerada-claves-para-convertir-la-crisis-en-oportunidad>
- Sobrino, J., Garrocho, C., Graizbord, B., Brambila, C., & Aguilar, A. G. (2015). *Ciudades sostenibles en México: una propuesta conceptual y operativa*. Fondo de Población de las Naciones Unidas.
- Van Young, E. (2016). De una memoria truncada a una historia majestuosa: el caso de Lucas Alamán. *Desacatos*, 50, 12-27. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2016000100012&lng=es&tlng=es.
- Yakubu, P. (2024). Rehabilitación social: Explorando la participación comunitaria en la restauración arquitectónica (A. Iñiguez, Trad.). *ArchDaily México*. https://www.archdaily.mx/mx/1014972/rehabilitacion-social-explorando-la-participacion-comunitaria-en-la-restauracion-arquitectonica?ad_campaign=normal-tag

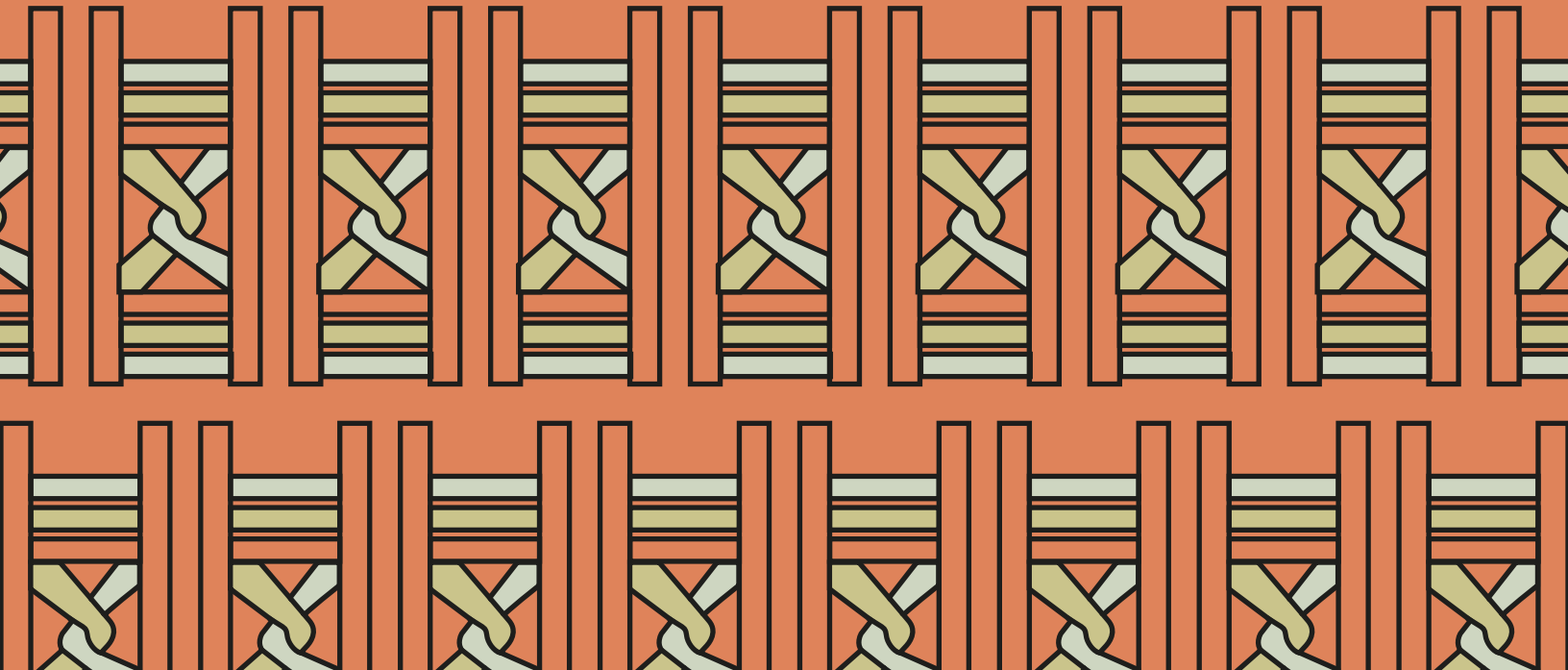


Atribución-No Comercial-Sin Derivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Cada texto refleja la voz y perspectiva de su autor o autora, responsable de su contenido, así como de los ajustes y revisiones que dan forma final a su obra.

Capítulo 3



Manifestaciones artísticas y clubes barriales: Construcción identitaria y sentido de pertenencia en muros de Mar del Plata

Laura Romero, Guillermo Eciolaza

y Cintia Milano Moreno

Introducción

El muralismo constituye una manifestación artística que se contrapone al arte de caballete en múltiples aspectos fundamentales: en el soporte, en la direccionalidad literal de su mensaje y, especialmente, en su función sociocultural como dispositivo identitario en disputa por el espacio urbano. A diferencia de las obras sobre lienzo, el arte mural utiliza las estructuras arquitectónicas como superficie de expresión, permitiendo un diálogo directo con el entorno. Por lo cual, traslada la obra desde el ámbito museístico hacia el espacio público, con el propósito de interpelar al espectador en su cotidianidad y generar una experiencia estética y simbólica en el paisaje social compartido.

En este marco, el muralismo deportivo emerge como una de las expresiones más visibles del arte urbano. Lejos de ser meras decoraciones, estas intervenciones artísticas delimitan un espacio pro-

pio dentro de la ciudad, desafiando otras estéticas y convirtiéndose en actos de afirmación identitaria. Los murales no sólo representan valores compartidos y apoyo hacia un club, sino también rivalidades: son espacios de expresión visual de emociones y tensiones, que agrupan, segregan y delimitan territorialidades a defender. En este sentido, pueden leerse como formas de resistencia cultural y simbólica (Castells, 1999), al apropiarse del espacio urbano para establecer marcas identitarias que desafían la homogeneización del paisaje urbano e instauran narrativas propias.

En la ciudad de Mar del Plata —Argentina— los clubes deportivos cumplen un rol central en la construcción de identidades barriales y el muralismo se consolida como uno de los canales privilegiados para su expresión. En particular, los clubes Atlético Aldosivi (fundado en 1913) y Atlético Alvarado (fundado en 1928) presentan una tradición muralista intensa que refleja tanto la pasión de sus seguidores como las tensiones derivadas de una rivalidad histórica. Estas intervenciones manifiestan adhesión incondicional, ironía, desafío y orgullo, construyendo una semántica compartida que fortalece los lazos identitarios y el sentido de pertenencia entre los miembros de cada comunidad.

El problema que guía este trabajo se relaciona con la manera en que el muralismo deportivo materializa disputas simbólicas por el territorio y cómo estas representaciones gráficas operan como actos de afirmación identitaria en el espacio público. La pregunta de investigación que orienta el estudio es: ¿cómo configuran los murales deportivos en Mar del Plata formas de comunicación simbólica que reflejan y refuerzan identidades barriales vinculadas a los clubes Aldosivi y Alvarado? Desde un enfoque cualitativo, de tipo descriptivo-interpretativo, esta investigación propone analizar cómo los murales deportivos en distintos barrios de Mar del Plata se constituyen como símbolos de identidad barrial colectiva y canales de comunicación entre hinchas y comunidad. El objetivo es comprender cómo estas expresiones artísticas urbanas articulan la dimensión estética con la función social de consolidar lealtades,

marcar diferencias y sostener la convocatoria a identificarse con un club deportivo.

El análisis contempla los elementos discursivos presentes en los murales, desde los recursos del lenguaje visual hasta los textos que los acompañan, con el fin de interpretar cómo se construyen sentidos colectivos a partir de signos, colores, símbolos y figuras emblemáticas. Esta iconografía no sólo representa a los clubes, sino que también remite a sus orígenes míticos: ambos nacen vinculados a la faena animal, con fundadores dedicados a oficios manuales. Aunque esta realidad ya no define a la mayoría de los hinchas actuales, dichos relatos fundacionales siguen operando como referentes identitarios, incluso naturalizando ciertas formas de antagonismo o violencia simbólica, alimentadas por la paradoja de su semejanza: ambos clubes comparten las siglas C.A.A. (Club Atlético Aldosivi y Club Atlético Alvarado), y sus apodos —el tiburón y el torito— son resignificados peyorativamente por los oponentes (sardinias y terneros) en un juego constante de sátiras e intimidaciones.

Esta investigación nos permitió identificar elementos narrativos y simbólicos que configuran esta forma de muralismo popular, revelando su vigencia en el entramado urbano de Mar del Plata y su capacidad de articular, a través del arte, una narrativa barrial que refuerza sentidos de pertenencia, rivalidad y memoria colectiva. Asimismo, se ha consolidado como patrimonio cultural de los simpatizantes de los clubes, transformando la percepción del entorno urbano y reafirmando la centralidad del muralismo como práctica de identidad compartida.

Arte mural, clubes deportivos y lectura visual del espacio urbano

Las manifestaciones artísticas, en particular los murales deportivos, constituyen un dispositivo simbólico y comunicacional que trasciende lo estético para inscribirse en las dinámicas sociales y

culturales del espacio urbano. Su capacidad para condensar valores, narrativas y emociones colectivas los posiciona como elementos centrales en la construcción y consolidación de identidades compartidas. En este sentido, los muros de la ciudad se transforman en soportes vivos de la memoria, el conflicto, la pertenencia y la resistencia, evidenciando cómo el arte visual, al interactuar con lo cotidiano, connota y resignifica los territorios desde una lógica de apropiación identitaria. El espacio urbano se convierte así en un campo de batalla simbólico (Castells, 1986) donde las distintas identidades sociales compiten.

El arte urbano, entendido como manifestación artística inserta en los espacios públicos, constituye una forma de expresión social que interpela los discursos hegemónicos sobre la ciudad. A través de murales, grafitis, instalaciones o performances, los sujetos reconfiguran simbólicamente el espacio urbano, dotándolo de nuevos sentidos. Esta apropiación colectiva del territorio transforma las dinámicas sociales al promover la participación ciudadana y el reconocimiento de identidades locales, especialmente en contextos marginados. En ese sentido, las manifestaciones artísticas constituyen expresiones de carácter creativo que comunican, transmiten y representan ideas, valores y mensajes, tanto desde una perspectiva individual como en un contexto comunitario. Entre estas, las artes visuales —a través de lenguajes como la pintura, la escultura y el dibujo— simbolizan el mundo de las ideas, lo materializan y traducen en imágenes que representan objetos, conceptos o elementos, reales o imaginarios, tangibles o intangibles.

Dentro del ámbito de las artes visuales, el muralismo se configura como una forma particular de intervenir en el espacio público, contrastando con el arte de caballete. Mientras este último dirige al espectador hacia espacios institucionalizados como museos, el muralismo lo interpela en su cotidianeidad, estableciendo un diálogo directo con el entorno urbano. El mural, al desarrollarse sobre estructuras arquitectónicas, altera la dinámica tradicional del espectador pasivo, promoviendo una relación activa con el contexto so-

cial y cultural. Como señala Bascones (2009), “el arte se convierte de pronto en ese cajón de sastre que representa la válvula de escape creativa en muchas zonas urbanas” (p.147).

Scott (1958), plantea que la acción de crear o diseñar responde a una necesidad humana compleja, donde intervienen la función —el uso específico— y la expresión —el significado de la forma—. Desde esta perspectiva, los murales se vinculan con la construcción identitaria de los barrios, ya que cumplen una función comunicativa (transmitir un mensaje) y poseen un significado formal (expresión de valores), constituyéndose en huellas que refuerzan el sentido de pertenencia dentro del espacio urbano.

En el ámbito deportivo, los murales no solo reflejan los valores compartidos y brindan apoyo a un club, sino que también representan rivalidades. En este sentido, representan tensiones y emociones que delimitan simbólicamente los territorios, agrupan a los aficionados y consolidan vínculos tanto tangibles como intangibles. Estas representaciones visuales incorporan símbolos y textos alusivos que, como expresiones de la cultura popular, reflejan la idiosincrasia comunitaria. Según García Canclini (1989), “el grafiti afirma el territorio... [y] permite los cruces entre lo culto y lo popular, volviendo obsoleta la representación polar entre ambas modalidades de desarrollo simbólico” (p.314).

Fernández (2004) sostiene que “...la vida colectiva piensa y siente con la calle, y que esta tiene razón más extensa, múltiple y plural que la de cualquier otro lugar” (pp.10-11). De este modo, el espacio público se concibe no solo común lugar de tránsito, sino como territorio donde se expresa lo político, lo social y lo afectivo, condensando memorias, tensiones y aspiraciones comunitarias.

Ciertos espacios urbanos adquieren significados simbólicos cuando son apropiados mediante inscripciones como grafitis, en procesos ligados a disputas territoriales —como las hinchadas de fútbol— (Augé, 1992). En este marco, los muros funcionan como soportes materiales donde se visibilizan identidades colectivas en tensión. Lefebvre (1974) señala que “la producción del espacio im-

plica un proceso de representación de significados mediante interacciones en la vida cotidiana... ligados al lado clandestino y subterráneo de la vida social” (p.100).

Desde la perspectiva de la identidad colectiva, Castells (1999) distingue tres tipos fundamentales de identidad colectiva: “la identidad legitimadora, la identidad de resistencia y la identidad proyecto” (p.17). Estas reflejan la complejidad de las relaciones sociales y la capacidad de los grupos para redefinir su posición. Larrain (2003) complementa que: “no puede haber identidades personales sin identidades colectivas y viceversa” (p.36), destacando la relación dialógica entre el yo y el otro. Hirsch (2000) aporta que “la identidad es multiforme y situacional. Toma distintas formas según las circunstancias” (p.168).

Así, un grupo inicialmente reducido puede expandirse hasta constituir una comunidad cohesionada por rasgos y valores comunes. En el caso de las hinchadas de fútbol, los murales no solo refuerzan el sentido de pertenencia, sino que articulan una narrativa de resistencia y memoria colectiva. En Mar del Plata, por ejemplo, estas expresiones pictóricas configuran una identidad barrial que se hace visible a través del arte urbano.

Alabarces (2002; 2014) examina cómo las hinchadas actúan como actores sociales que refuerzan identidades, incluso legitimando formas de violencia simbólica. Este fenómeno se enmarca en una sociedad postmoderna organizada en torno a “tribus” culturales (Maffesoli, 2004), donde los clubes no solo ordenan el deporte, sino que funcionan como espacios de socialización e identificación colectiva (Romero, Eciolaza y Polo Friz, 2024).

Por otro lado, las manifestaciones artísticas, las tradiciones, el lenguaje y los valores culturales, transmitidos de generación en generación, desempeñan un papel fundamental en la construcción de la identidad individual y colectiva. De igual modo, contribuyen a la (re)construcción de una identidad barrial colectiva, funcionando simultáneamente como símbolos de pertenencia y como canales de comunicación y exhibición entre los aficionados y la sociedad.

En este contexto, el arte urbano, el muralismo y el grafiti se constituyen como expresiones culturales no elitistas ni rentables, pero fundamentales para el acceso democrático a la cultura. Según García et al. (2016), el arte urbano busca “convertir el espacio público en un lugar para la experiencia artística, apropiándose de sus elementos” (p.57).

Tabla 1.
Síntesis de marcos teóricos de referencia

| Autor/a (año) | Concepto clave | Aporte teórico principal |
|------------------------|--------------------------------------|--|
| Scott (1958) | Función y expresión en el arte | El diseño responde a una necesidad humana que combina uso (función) y sentido (expresión). |
| Castells (1999) | Tipos de identidad | Propone la identidad legitimadora, de resistencia y de proyecto. |
| García Canclini (1989) | Cultura híbrida y grafiti | El grafiti como técnica oblicua que cruza lo popular y lo culto, desestructurando el orden simbólico. |
| Lefebvre (1974) | Producción del espacio | El espacio se produce mediante prácticas cotidianas que involucran simbolismos complejos y clandestinos. |
| Fernández (2004) | Calle como espacio de la vida común | La calle es el lugar donde se piensa y se siente colectivamente. |
| Augé (1992) | Espacios con significado simbólico | Los lugares pueden resignificarse a través de inscripciones simbólicas como los grafitis. |
| Alabarces (2002, 2014) | Hinchadas y violencia simbólica | Las hinchadas como actores sociales que construyen identidades, a veces legitimando violencia. |
| García et al. (2016) | Arte urbano como experiencia pública | El arte urbano democratiza el acceso cultural y convierte el espacio público en experiencia artística. |

Fuente. Elaboración propia.

Estrategias para leer los muros en el espacio urbano

La investigación adoptó un diseño metodológico cualitativo, de tipo descriptivo–interpretativo, lo que permitió analizar cómo los murales deportivos en Mar del Plata se convirtieron en símbolos de identidad barrial colectiva y en canales de comunicación y exposición entre los hinchas y la comunidad. Este enfoque permitió estudiar las representaciones considerando el contexto social, histórico y territorial en el que se inscribieron. Se efectuó un análisis sincrónico situado en la contemporaneidad, dado que estas demarcaciones territoriales y los grafitis distribuidos en las zonas que cada club reclama como exclusivas no existieron siempre. Se trató de un fenómeno que adquirió una visibilidad creciente en los últimos veinte años.

Se trabajó a partir del estudio de casos, considerando el conocimiento de los investigadores^[1] sobre los clubes sociales y deportivos de la ciudad de Mar del Plata. Por ello, se analizaron los murales realizados en el espacio urbano vinculados al Club Atlético Aldosivi (fundado en 1913) y al Club Atlético Alvarado (fundado en 1928), en cinco barrios de la ciudad. Tal como sostiene Simons (2009), “el estudio de caso cualitativo valora las múltiples perspectivas de los interesados, la observación en circunstancias que se producen de forma natural, y la interpretación en contexto” (p.20).

Durante la investigación, se realizó una revisión bibliográfica de antecedentes teóricos y estudios previos sobre arte mural, identidad barrial y cultura futbolística y espacio urbano. Asimismo, se revisaron páginas web, redes sociales de los clubes deportivos y notas

[1] Los investigadores forman parte del proyecto de investigación “Cultura, institucionalidad y territorialidad. El rol de los clubes como dispositivos socioculturales en la construcción de las identidades marplatenses”. Grupo de Investigación en Políticas y Gestión de las Culturas (GIPGC). Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata.

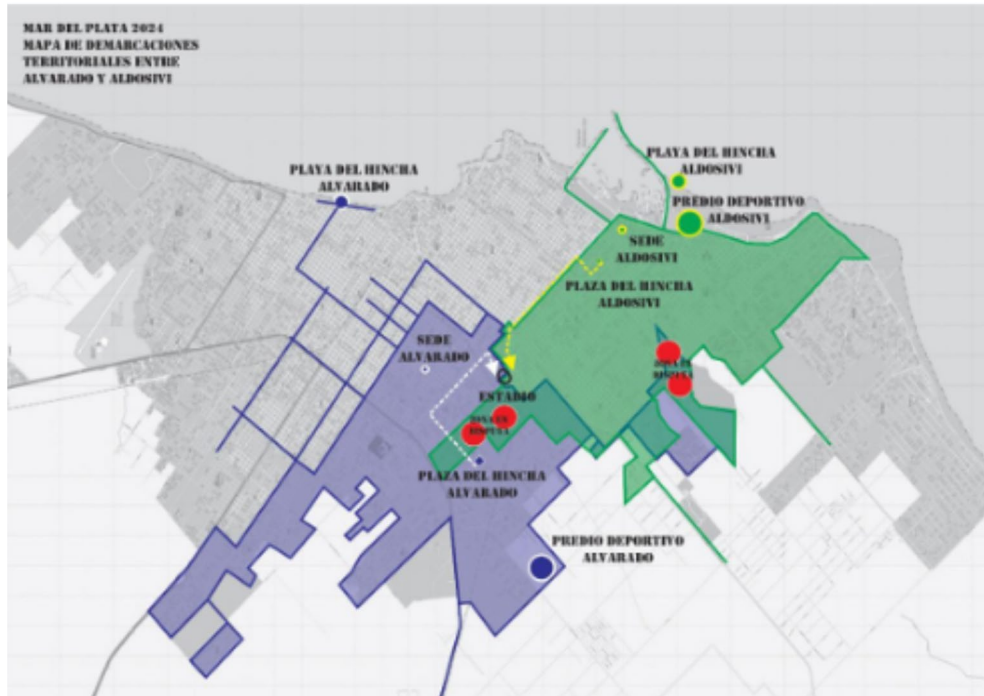
periodísticas. Esto permitió contextualizar la investigación y establecer relaciones con otras experiencias documentadas. Se efectuó un primer relevamiento en la ciudad mediante la observación directa, lo que posibilitó la elaboración de un mapa de demarcaciones territoriales entre ambos clubes (ver Figura 1). Además, se llevó a cabo un primer relevamiento y registro fotográfico en los barrios Bernardino Rivadavia, Pinos de Anchorena, Funes y San Lorenzo (Club Alvarado) y Villa Lourdes y Puerto (Club Aldosivi). Estos barrios fueron seleccionados por su proximidad a los clubes deportivos. No obstante, la observación reveló que las fronteras reclamadas por las parcialidades mediante murales estaban expandidas notablemente más allá de sus zonas fundacionales, disputando el dominio y representación de la ciudad en su conjunto.

El objetivo de identificar, documentar y fotografiar el arte mural relacionados con los clubes deportivos permitió generar un registro visual exhaustivo de las obras en su contexto espacial y temporal. Se documentaron más de 200 unidades, cuyas características iconográficas, históricas, genealógicas y de datación fueron consideradas en el análisis.

Se mapearon los murales y grafitis relevados, lo cual permitió estudiar su distribución en la ciudad y su correspondencia con los territorios simbólicamente ocupados por los clubes. Esta información facilitó la identificación de patrones espaciales y dinámicas de apropiación simbólica del espacio urbano. Se aplicó una metodología semiótica y narrativa para interpretar los mensajes presentes en los murales, atendiendo a sus elementos iconográficos, colores, símbolos y textos, en función de su papel en la construcción de identidad y pertenencia barrial. A partir del análisis visual y discursivo, se elaboró una clasificación de los murales según temáticas recurrentes. Entre las categorías identificadas se destacan: escudos e insignias del club, animales y símbolos representativos, hinchas y tribunas, rivalidades y enfrentamientos, territorialidad, barra-bravas y cultura callejera, mensajes más simbólicos o poéticos, estética y color del club, resultados futbolísticos, personajes (reales o ficticios), etc.

Figura 1.

Mapa de demarcaciones territoriales entre el Club Atlético Aldosivi y Club Atlético Alvarado.



Nota. Elaboración propia.

Narrativas identitarias sobre Aldosivi y Alvarado a través del arte urbano

En relación con el contexto histórico de los clubes, se reconstruyeron sus orígenes y vínculos territoriales en otros estudios realizados por los investigadores. El 29 de marzo de 1913 fue fundado el Club Atlético Aldosivi por trabajadores involucrados en la construcción del nuevo puerto de la ciudad de Mar del Plata. Su propósito consistió en crear un espacio de recreación que permitiera la práctica deportiva y fomentará un ámbito social para las familias de la comunidad portuaria. Mientras que, el Club Atlético Alvarado

fundado en 1928 nace como el club de los trabajadores del matadero y luego se expande hacia los barrios populares del centro y oeste de la ciudad de Mar del Plata.

El arte mural adopta diversas formas según su técnica, contexto y función, entre otros aspectos. Algunos murales pueden ser figurativos, es decir, representar figuras reconocibles y diferenciarse del arte abstracto. Otros pueden pertenecer al estilo grafiti o ser de carácter iconográfico, entre diversas tipologías (ver Tabla 2). En cuanto a su realización, algunos murales se elaboran mediante el uso de brochas y pinceles de diferentes tamaños, mientras que en otros casos se emplea la técnica del stencil (plantillas) o, como ocurre mayoritariamente en los grafitis, se utilizan pinturas en aerosol. Los materiales y herramientas varían según la técnica aplicada, lo que da lugar a la intervención de paredes con pintura látex para exteriores, esmaltes sintéticos o aerosoles de distintas calidades. Estas diferencias en los materiales inciden en la durabilidad de la obra pictórica, especialmente al encontrarse expuesta a la intemperie.

Tabla 2.

Categorías preliminares para el análisis de las obras a ser relevadas

| |
|--|
| <p>1. Estética y estilo artístico: <u>Técnica:</u> Aerosol, stencil, collage, muralismo tradicional, etc. <u>Colores:</u> Gama cromática, contrastes, simbolismo del color. <u>Estilo:</u> Realismo, surrealismo, arte abstracto, caricaturesco, etc.</p> <p>2. Contenido y mensaje. <u>Tema central:</u> Protesta social, identidad cultural, amor, crítica política, etc. <u>Narrativa:</u> ¿Cuenta una historia? ¿Hay personajes o símbolos recurrentes? <u>Emoción:</u> ¿Qué sentimientos busca provocar?</p> <p>3. Contexto social y cultural. <u>Lugar:</u> ¿Dónde está? ¿Qué significa ese espacio (barrio, pared, ciudad)? <u>Público objetivo:</u> ¿A quién va dirigido? <u>Referencias culturales:</u> Elementos de la cultura local, historia, personajes.</p> <p>4. Discurso político o ideológico. <u>Denuncia:</u> Injusticia, violencia, corrupción, etc. <u>Militancia:</u> Feminismo, movimientos LGBTQ+, ecologismo, derechos humanos. <u>Memoria histórica:</u> Víctimas de dictaduras, guerras, represión, etc.</p> <p>5. Interacción con el entorno. <u>Intervención urbana:</u> ¿Responde a algo en el paisaje urbano? <u>Participación comunitaria:</u> ¿Fue hecho por o con la comunidad? <u>Vandalismo vs. arte urbano:</u> ¿Cómo se percibe por la sociedad y autoridades?</p> <p>6. Impacto y permanencia. <u>Temporalidad:</u> ¿Es efímero o permanente? <u>Recepción:</u> ¿Ha generado debate, viralidad, censura? <u>Transformación:</u> ¿Ha sido intervenido, borrado o modificado?</p> |
|--|

Nota. Elaboración propia.

Cuando pensamos en murales argentinos, probablemente surjan nombres de artistas como Ricardo Carpani, Grupo Sismo, Fio Silva y Martín Ron, entre tantos otros referentes del género. No obstante, en Mar del Plata, los muros reciben intervenciones de distintas autorías, destacándose la labor de Italo Grassi y de otros artistas contemporáneos como Fer Lerena, Massi Ledesma, Javier Almirón, Ambar Violeta Pino y Pablo Pezzato, pero también de individuos que no forman parte del círculo artístico reconocido por la crítica, pero que poseen una intención expresiva, que enriquece la identidad cultural marplatense.

En este contexto, los clubes deportivos de la ciudad de Mar del Plata poseen una extensa y significativa trayectoria en la construcción de identidades barriales, no solo a través de sus prácticas deportivas y sociales, sino también mediante representaciones artísticas que actúan como vehículos de esa huella identitaria. En este caso, los clubes han desempeñado un papel clave en la construcción de la identidad barrial, donde el muralismo ha tenido un rol fundamental en la expresión de esa identidad. A través del arte mural, los hinchas manifiestan su pasión, ya sea mediante la exaltación de su equipo o a través de sátiras y provocaciones dirigidas a equipos rivales.

En un relevamiento de más de 200 murales distribuidos (ver Figura 2) en distintos barrios de la ciudad de Mar del Plata (casi equitativa entre ambos clubes) se identifican algunos denominadores comunes a pesar de la intención de delimitar territorios y marcar diferencias. Por ejemplo, Malvinas, la Selección Nacional de Fútbol, Messi y Maradona. El uso de los colores de los clubes (verde y amarillo para Aldosivi y azul y blanco para Alvarado) es fundamental para marcar el territorio y proyectar un sentido de poder y presencia a la celebración del ritual de ir a la cancha.

Tanto la barra de Aldosivi como la de Alvarado buscan posicionar a su Club como el que mejor representa la identidad de Mar del Plata. Esto implica no sólo una disputa futbolística, sino también una lucha simbólica por ser el referente deportivo de la ciudad, uti-

lizando todos los medios a su alcance como herramientas de legitimación de su historia y vocación totalizadora. Las demarcaciones en todos los postes del alumbrado público, en las señales urbanas, y particularmente los abundantes grafitis que las barras de los clubes de Aldosivi y Alvarado producen, -y custodian-, dentro de determinados sectores del ejido marplatense.

Figura 2.

Síntesis de registros visuales con relación a barrios de la ciudad de Mar del Plata.



Nota. Elaboración propia.

A partir de esta realidad convocan a pares para constituir una identidad colectiva, proveen anonimato a los individuos, al tiempo que marcan territorio, desafiando a los rivales y reconfigurando el espacio urbano mediante signos de poder y presencia. Los muros del Club Atlético Alvarado buscan distinguirse mediante la representación de una identidad local más legítima, argumentando una pertenencia territorial más arraigada. Esta se fundamenta en su origen argentino, en contraste con el Club Aldosivi, cuya fun-

dación se atribuye a inmigrantes franceses. Además, destacan del Club Alvarado elementos simbólicos de relevancia cultural y deportiva, como la vinculación con el barrio natal de Astor Piazzolla, la trayectoria futbolística de Jorge Olguín (campeón mundial, 1978) que salió del Club Alvarado al mundo y, el boxeador Ubaldo Néstor Sacco -Uby Sacco- (título mundial Wélter Jr, 1985), hincha del club.

Mientras que, el Club Atlético Aldosivi, se identifica con los colores verde y amarillo, los cuales fueron dados mediante una donación de telas por parte de una empresa local, a partir de las cuales se creó la camiseta, según la página oficial del club. La elección del tiburón (ver Figura 3) para la creación del logo, indica la búsqueda de una imagen de un animal marino (asociado con el mar de la ciudad) a quien se le atribuyen características de fortaleza, supervivencia, violencia y determinación. Por lo tanto, el tiburón como metáfora visual, nos muestra los atributos del club, y lo utiliza para hacer alusión a su sentido de pertenencia con la ciudad costera.

En el caso de los murales del Club Atlético Alvarado, también conocido como “el Torito” (ver Figura 4) —apodo que hace alusión a su logotipo—, este último puede ser comprendido como un símbolo de identificación visual que, al igual que la tipografía, representa a una institución, empresa, marca o agrupación social. En este sentido, puede afirmarse que imagen e identidad se encuentran estrechamente vinculadas. El club se caracteriza por sus colores azul marino y blanco y es representado por un toro, un animal que también ha simbolizado en diversas culturas, tenacidad y fortaleza. La intencionalidad en la elección de su postura (en dos patas) nos indica mayor dinamismo en la composición, por lo tanto, representación de acción. La horizontalidad en una obra pictórica, indica reposo, tranquilidad, a diferencia de las verticales, diagonales u oblicuas, como en este caso. Es decir que, unen los colores del mar (azul y blanco), con las características y atributos dados por el toro, intentando representar la identidad del club asociada a la ciudad.

Figura 3 y 4.

Logo y animales representativos del Club Atlético Aldosivi y Club Atlético Alvarado



Nota. Logos de página web oficial de los clubes. Fotografías del archivo de los investigadores.

Con respecto al discurso de los murales, ambos clubes se apoyan en la provocación, incluso en la ironía en diferentes pinturas, para construir una narrativa visual, utilizando la retórica para enfatizar la autoafirmación, así como también la reivindicación de su presencia en determinada zona de la ciudad.

Los murales no solo informan o delimitan, sino que expresan visualmente emociones, valores y narrativas (Scott, 1958) mediante composiciones gráficas complejas: personajes populares, íconos, animales, tipografías y colores vibrantes. En algunas ocasiones, en el arte mural realizado por las barras locales, tales como Aldosivi (el tiburón del puerto), y Alvarado (el torito) persiguen construir mensajes sobre personajes ya conocidos por la sociedad, tales como Oaky, perteneciente al programa televisivo “Las aventuras de Hijitus” (ver Figura 5) u Homero de la serie “Los Simpsons” (ver Figura 6). En este sentido, diversas composiciones dejan un claro mensaje de territorialidad, trazando una línea imaginaria, vivida, habitada, sobre quién debe ingresar al barrio y quién no (simpatizantes/rivales).

Figura 5 y 6.

Personajes televisivos como recursos visuales del Club Atlético Aldosivi y Club Atlético Alvarado.



Nota. Fotografía 5: Sebas <https://ar.pinterest.com/pin/651614639806551288/>
Fotografía 6. <https://barrabrava.net/aldosivi/la-pesada-del-puerto/murales/#murales-28>.

En relación con la tipografía empleada por los clubes en diversos murales, se observa que Aldosivi se distingue por el dinamismo de sus composiciones. Utiliza letras de gran grosor, con formas irregulares e incluso expresivas, lo cual refuerza un carácter visual desafiante. Alvarado, en cambio, tiende a presentar una estructura compositiva más ordenada y sólida. En este último caso, se evidencia un esfuerzo por alcanzar una mayor calidad en el diseño caligráfico, es posible identificar un interés por generar efectos de profundidad mediante el uso de luces y sombras, tanto en los textos como en las figuras que los acompañan. Si bien la aplicación del color responde a una paleta restringida a los códigos identitarios del club, se advierten variaciones significativas en la composición cromática, las cuales se adaptan a los distintos soportes y exploran elementos propios de las identidades barriales.

Un ejemplo representativo de esta estrategia comunicacional es el mural en el que aparecen los personajes de *Los Simpson*, previamente mencionados, recontextualizados mediante la incorporación de los colores verde y amarillo característico del Club Aldosivi. En dicha representación se incluyen frases sarcásticas, como “JAJA SE RE REGALÓ” (escrita en mayúsculas para intensificar su efecto), como recurso discursivo orientado a reforzar una postura de superioridad (ver Figura 7) frente al adversario, a quien le ganó un partido 13-0. En contraposición, los murales diseñados por Alvarado (ver Figura 8) adoptan una estrategia centrada en la autoafirmación y la reivindicación de la identidad del club dentro del territorio marplatense. Si bien algunos también incluyen elementos de burla hacia el oponente, el énfasis principal recae en la apropiación simbólica del espacio urbano.

En el año 2011, hinchas del Club Alvarado fundaron “La Banda del Pincel”, un grupo que ofrece, a través de redes sociales, servicios de realización de pintadas en muros de domicilios particulares. Este colectivo posee un logotipo propio, representado por dos brochas cruzadas en forma de “X”, acompañadas por la paleta cromática característica del club. De este modo, el logotipo funciona como un signo que no requiere mediación textual para comunicar su significado: expresa tanto la actividad realizada (pintadas) como la identidad del equipo al que representan (Alvarado). El lenguaje visual, en este sentido, permite la construcción de significados de forma inmediata a partir de una lectura rápida de la autoría de la imagen.

La observación directa muestra cómo los murales no están solo en canchas, sino en esquinas, casas y postes (Fernández, 2004), lo que transforma la calle en una superficie emocional e identitaria. En otras ocasiones, se desarrollan murales complejos que incluyen personajes y textos alusivos, los cuales complementan y refuerzan el mensaje visual. Aldosivi, por su parte, cuenta también con un grupo de simpatizantes que realiza murales en distintos sectores de la ciudad, dejando una marca visual de pertenencia e identidad.

Figura 7.

Mural del Club Atlético Aldosivi delimitando territorio.



Nota. Fotografía del archivo de los investigadores.

Figura 8.

Mural del Club Atlético Alvarado y su hinchada.



Nota. Fotografía del archivo de los investigadores.

Los detalles presentes en cada composición gráfica son significativos, ya que expresan la idiosincrasia tanto del club como del barrio que lo contiene. En ambos casos, la saturación^[2] cromática utilizada permite generar contrastes visuales que intensifican el impacto del mensaje. Desde una perspectiva retórica, tanto Alvarado como Aldosivi recurren con frecuencia a recursos de burla o “chicana” hacia su rival, en ocasiones con un tono irónico y, en otras, con matices agresivos. Los grafitis realizados por los grupos denominados “La Pesada” (Aldosivi) y “La Brava” (Alvarado) transforman el espacio urbano en un medio de expresión simbólica.

Así, calles y paredes se resignifican como territorios de poder, identidad y pertenencia reconfigurando el espacio urbano desde el arte. Estas prácticas visuales se inspiran en estrategias de dominio territorial similares a las empleadas por ciertas pandillas o “barras”, no solo en el ámbito deportivo, sino también en otros espacios sociales. A través del lenguaje visual, disputan el control simbólico del territorio, declarando su derecho a representarlo en su totalidad. En este sentido, la presencia de estos murales puede interpretarse como un acto de desafío o rebeldía frente a las estructuras de autoridad, lo que refuerza su carácter subversivo en el plano discursivo. Por tanto, cada mural constituye una huella de identidad barrial mediada por la afiliación a los clubes locales.

En el recorrido de los murales se observa en ambos clubes repertorios a una apelación coincidente a la identificación con la causa Malvinas, una veneración incondicional hacia la figura de Diego Armando Maradona (el 10) y un marcado sentido de pertenencia respecto a la conquista de la Copa Mundial de Fútbol 2022, reconocida como un triunfo colectivo que despierta orgullo en ambas parcialidades, aunque de manera independiente. Finalmente, a partir del mapeo y del análisis interpretativo, se construyó una categorización temática común que permite interpretar los murales y establecer un agrupamiento significativo (ver Tabla 3).

[2] Según Crespi y Ferrario, la saturación es entendida como “una de las tres dimensiones del tono” donde se hace referencia a la pureza del color (no mezclado).

Tabla 3.

Categorías temáticas comunes de agrupamiento.

| Temas | Características |
|---|---|
| Escudos e insignias del club | <ul style="list-style-type: none"> q Representación literal del escudo oficial. q Versiones modificadas o estilizadas (con fuego, calaveras, coronas, etc.). q Acompañados de fechas fundacionales o lemas. |
| Animales y símbolos representativos | <ul style="list-style-type: none"> q Animales usados como símbolo de fuerza, liderazgo o ferocidad. (tiburones y toros) q Síntesis simbólicas (mandíbulas, garras, aletas, cuernos). |
| Hinchas y tribunas | <ul style="list-style-type: none"> q Representaciones de la hinchada: banderas, bombos, bengalas, trapos. q Estéticas tipo "tribuna", o "bondi" con personajes alentando. o Frases como "la banda", "la pesada", "los de siempre", etc. |
| Rivalidades y enfrentamientos | <ul style="list-style-type: none"> q Insultos, tachaduras o degradaciones hacia clubes rivales. q Símbolos de provocación: bombas, cuchillos, fuego, sangre, asesinato.. q Se representa al rival como un animal sometido, débil o ridículo. |
| Territorialidad | <ul style="list-style-type: none"> q Frases como "orgullo del barrio", "nacidos en..." o "el más grande del país". en ocasiones la negación del otro "no existís". q Menciones a la ciudad o zona de origen. q Símbolos del barrio o elementos urbanos icónicos. |
| Barrabravas y cultura callejera | <ul style="list-style-type: none"> q Logos o nombres de agrupaciones barrabravas. q Personajes con pasamontañas, capuchas, bengalas o armas. q Letras góticas, graffiti con estéticas agresivas o intimidantes. |
| Mensajes que apelan exclusivamente a la emotividad | <ul style="list-style-type: none"> q Frases como "esto no es solo fútbol", "es una pasión", etc. q Elementos emocionales, religiosos (cruces, vírgenes) o místicos. q Corazones, manos, ángeles caídos, etc. o Heroicidad del hincha |
| Estética y color del club | <ul style="list-style-type: none"> q Uso exclusivo de los colores oficiales del equipo. q Tipografías que remiten al club o la hinchada. q Formatos de bandera pintada, mural expandido, estencil. |
| Resultados futbolísticos | <ul style="list-style-type: none"> o Palizas deportivas (triumfos y derrotas significativas, abandonos) o Descensos o Ascensos o Campeonatos |
| Personajes (reales o ficticios) | <ul style="list-style-type: none"> o Personalidades del deporte y de la cultura o Caricaturas o Personajes animados de televisión |

Nota. Elaboración propia.

Los grafitis constituyen insurrecciones simbólicas que resignifican el espacio público en términos de relato, pertenencia y poder, en busca de una representatividad de carácter emotivo. En el caso particular de los grafitis realizados por hinchas de fútbol, estos pueden interpretarse como formas de construir una “comuna” simbólica. Mediante el uso de colores, emblemas y consignas, los seguidores de clubes como Aldosivi y Alvarado configuran comunidades imaginadas que refuerzan la identidad barrial colectiva asociada a un territorio determinado.

Si bien algunos de estos grafitis pueden resultar agresivos o desafiantes, también pueden comprenderse como expresiones de esperanza. Esta no debe entenderse únicamente como aspiración a un futuro mejor, sino como una manifestación de lucha constante por la pertenencia y la validación de la existencia, tanto del club como de su presencia en la historia de la ciudad. Los murales de Aldosivi y Alvarado expresan una identidad de resistencia (Castells, 1999), enfrentada tanto a la hegemonía urbana como a la parcialidad rival. El trazado de fronteras simbólicas mediante grafitis y murales es una forma concreta de disputa territorial y simbólica en el espacio público.

Conclusiones

La palabra *emoción* proviene del latín *emovere*, que significa “mover” o “ser movido”. Las emociones, además de implicar un movimiento interno, remiten a vínculos afectivos, ya que aquello que nos conmueve también nos arraiga y nos brinda un sentido de conexión, tanto con una historia —propia o ajena— como con un futuro —promisorio o no—. En este contexto, los sentimientos y la aparente irracionalidad de ciertos mensajes presentes en las paredes urbanas adquieren el carácter de fetiches: atributos simbólicos que las hinchadas desean trasladar desde los clubes hacia sus propias identidades colectivas. Las figuras retóricas presentes en

los grafitis cumplen un rol central en una construcción simbólica de base emocional, que sustenta la pertenencia y la identificación grupal.

En el ámbito del fútbol, la aflicción del otro suele generar más regocijo que la felicidad propia, lo cual representa un indicador social relevante, al evidenciar fisuras en el tejido comunitario que trascienden el folclore futbolístico. Los grafitis declaran: “somos nosotros porque no somos ustedes”, aunque paradójicamente no hay nada más semejante al “nosotros” que ese “ustedes” que se pretende rechazar.

En los grafitis, los sujetos se reconocen a partir de su negación mutua: del amor al odio, del orgullo a la vergüenza, del ser al no ser. Se puede “ser y no estar”, tanto como “estar y no ser”, dependiendo de quién ejerza la palabra o, en este caso, empuñe el pincel. Los grafitis de los clubes Aldosivi y Alvarado transforman el espacio urbano en un ámbito de expresión simbólica. Las calles y las paredes se resignifican como territorios de poder y pertenencia asumiendo dinámicas propias de las disputas territoriales; las hinchadas reclaman discursivamente el control de zonas específicas, apelando a un supuesto derecho a representar la totalidad. Aunque estas prácticas suelen situarse en una zona gris entre la legalidad y la ilegalidad, raramente las barras se constituyen como organizaciones delictivas estructuradas. No obstante, los grafitis expresan confrontación, tanto hacia el orden institucional como hacia otros grupos de hinchas, y representan una forma de resentimiento acumulado que legitima la violencia y el conflicto, no solo entre hinchadas, sino también frente a quienes intenten restringir su accionar.

Las emociones asociadas a la agresividad, el control y el poder son componentes clave en la construcción de ciertas formas de masculinidad, particularmente en contextos futbolísticos. En este sentido, los grafitis pueden interpretarse como expresiones de una masculinidad hegemónica, donde la agresión y el dominio forman parte del repertorio emocional aceptado y valorado dentro de las hinchadas. Los grafitis también operan como manifestaciones de

orgullo colectivo, exaltando las glorias del propio club y denigrando al rival con el objetivo de generar vergüenza. Esta forma de comunicación no institucionalizada —que no requiere afiliación formal al club— utiliza un lenguaje hiperbólico destinado a reclutar seguidores y a amplificar tanto la grandeza del equipo propio como la supuesta debilidad del adversario.

Este estilo retórico forma parte del lenguaje simbólico del fútbol, que recurre a metáforas bélicas para describir los enfrentamientos entre hinchadas. Así, las rivalidades se representan como conflictos que trascienden el deporte, con implicancias no siempre explicitadas, pero sí tácitamente comprendidas. Los grafitis desempeñan un papel clave en la reproducción de estas narrativas, convocando a los hinchas a participar activamente y reafirmando su rol como actores fundamentales en la vida simbólica del club.

Como lenguaje visual y verbal, los grafitis expresan identidad, poder, territorialidad y violencia, pero también resistencia y esperanza. Mediante símbolos, colores y mensajes, las hinchadas delimitan áreas que se presentan como bajo su influencia. Como si se tratara de dos naciones enfrentadas, negocian fronteras y resuelven disputas mediante la fuerza. Las paredes indican la ocupación de espacios estratégicos —proximidad al estadio, barrios específicos, rutas de acceso— como expresión de control sobre el entorno urbano. Este control se basa en la exclusión del otro: sin exclusividad no hay dominio, y esta condición representa una señal inequívoca de la impugnación a la posibilidad de una tregua. En ese sentido los murales son recordatorios de una persistente voluntad que hace de la imposibilidad de conciliación su sentido de identidad y pertenencia.

Referencias

- Alabarces, P. (2002). *Fútbol y patria: el fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Alabarces, P. (2014). *Héroes, machos y patriotas: el fútbol entre la violencia y los medios*. Buenos Aires: Aguilar.
- Augé, M. (1992). *Los no lugares espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. España: Editorial Gedisa.
- Bascones, P. (2009). El arte público como agente de revitalización urbana mediante la participación ciudadana. En B. Fernández y J.P. Lorente (ed.), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana* (pp. 145-162). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Castells, M. (1986). *La cuestión urbana*. México: Siglo Veintiuno editores.
- Castells, M. (1999) [1997]. *La era de la información. Economía, sociedad y Cultura. Vol. 2: El poder de la identidad*. México: Siglo Veintiuno editores.
- Crespi, I. y Ferrario, J. (1995). *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*. Buenos Aires: Editorial EUDEBA.
- Fernández, P. (2004). *El espíritu de la calle. Psicología política de la cultura cotidiana*. Barcelona: Anthropos Editorial; México: Facultad de Psicología, Universidad de Querétaro.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- García Gayo, E., Amor García, R. L., Luque Rodrigo, L., Senserrich Espuñes, R., Gasol Fargas, R. M., Mata Delgado, A. L., Pastor Valls, M. T., Sánchez Pons, M., Santabárbara Morera, C., Úbeda García, M. I., Vázquez de la Fuente, M. del M., & Giner Cordero, E. (2016). Anexo I: Propuesta de código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano. *Ge-Conservacion*, 10, 186-192. <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.419>
- Hirsch, S. (2000). Misión, región y nación entre los guaraníes de Argentina. Procesos de integración y de re-etnización en zonas de fronteras. En A. Grimson (comp.), *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro* (pp. 278-298.). Buenos Aires: Ediciones Ciccus/La Crujía.
- Larrain, J. (agosto 2003). El concepto de identidad. *Revista FAMECOS*, 10(21), 30-42. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2003.21.3211>.
- Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Madrid: Anthropos.

Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.

Romero, L., Polo Friz, E. y Eciolaza, G. (10, 11 y 12 de abril de 2024). “Clubes sociales y deportivos. Pilares en la construcción identitaria marplatense” [Ponencia]. *XIV Jornadas de Investigadores en Historia*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.

Scott, R. (1958). *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires: Editorial Victor Leru.

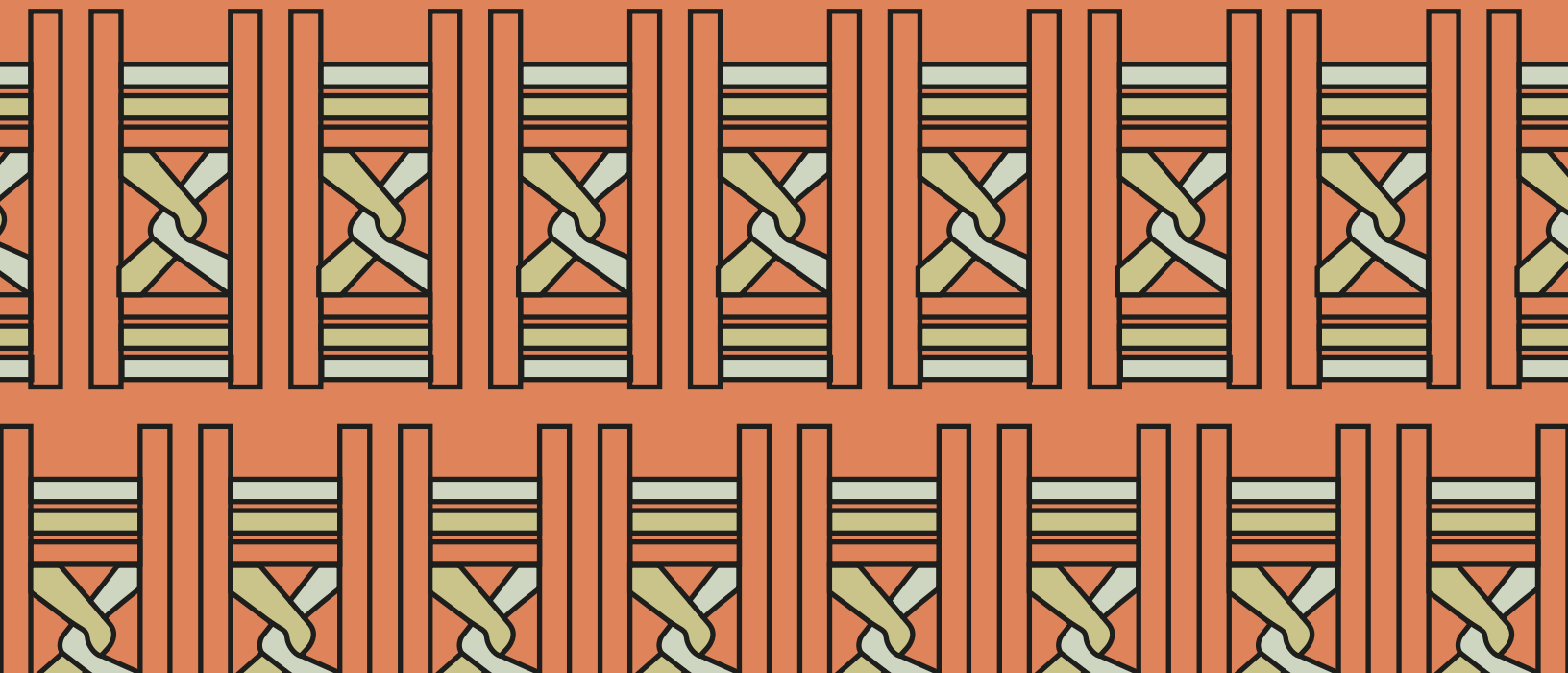
Simons, H. (2009). *El estudio de caso: Teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Morata.



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Cada texto refleja la voz y perspectiva de su autor o autora, responsable de su contenido, así como de los ajustes y revisiones que dan forma final a su obra.

Capítulo 4



El patrimonio arquitectónico perdido y por perderse en la ciudad de Toluca

Margarita Isabel Sena Sánchez

Resumen

Este trabajo realizará un recorrido por el pasado de la ciudad de Toluca, describiendo algunos de los edificios e infraestructuras que fueron destruidos o modificados en favor de la modernidad. Tratando el patrimonio perdido de los antiguos lavaderos públicos, del beaterio de niñas, las vías del tranvía, la estación del ferrocarril, las fuentes y abastecimientos de agua, la alhóndiga, la escuela de Artes y Oficios. Sus teatros, el hospital de los Juaninos y el Civil, el edificio de diezmos y primicias, las huertas de los mercedarios. Se hablará sobre los cementerios que se encontraban en la parte central de la ciudad, igual que las plazas y mercados como el denominado de las Flores ubicado en donde ahora se encuentra el Teatro Morelos. También se describirán la insigne Gota de Leche, la casa del Risco donde se hospedó la emperatriz Carlota. Se mencionarán algunos arquitectos y constructores extranjeros y mexicanos que contribuyeron en el acervo histórico que poseemos tal es el caso de JL Halls, Rodríguez Arangoiti, Suárez Ruano y Jelinsky. El método utilizado para esta investigación es el histórico descriptivo.

Palabras Clave: Patrimonio Construido, Patrimonio de Toluca, Constructores de Toluca

Introducción

Toluca, la capital del estado más poblado de México, posee una historia cautivadora que se remonta a los toltecas, tal como señala Sánchez, A. (1999). La ciudad era conocida como *Nepitatuhui* o *Nepintahihui* cuya traducción es “tierra de maíz”, su fundación datada en el año 1120, aunque dicha fecha carece de respaldo arqueológico concluyente.

Con el tiempo, los chichimecas se establecieron en esta región, fortaleciendo la ciudad bajo la tutela del dios Mixcóatl, conocido como la “serpiente de las nubes”. El nombre actual de la ciudad hace alusión al dios Tolotzin, representado como una figura agachada o inclinada, aunque algunos estudios lo vinculan erróneamente con el “dios del amor”.

Este territorio también guardaba una relación estrecha con los matlazincas, quienes según otras versiones se habían asentado en el siglo VII y rendían culto a una deidad particular antes de la llegada de los mexicas. Fue en el siglo XV cuando los aztecas conquistaron la región, incorporándola a su imperio e imprimiendo una notable influencia cultural y política en sus habitantes. Como señala García, R. (S/A), esto sucedió durante el gobierno de Axayácatl, alrededor del año 1473. Posteriormente, les impusieron tributos a los pueblos sometidos, entre ellos a los matlazincas que habitaban el valle de Toluca.

Por otro lado, Ávila, A. (2022) menciona que el nombre de la ciudad de Toluca deriva de *Tolocan*, que se traduce como “donde está el dios *Tolo*, el inclinado de cabeza”. Este nombre fue otorgado por los aztecas y está asociado con el Cerro del *Toloche*. La autora también destaca que los españoles arribaron a la región de Toluca hacia 1521, durante la campaña de conquista dirigida por Gonzalo de Sandoval, uno de los capitanes de Hernán Cortés. Quien pasó por Toluca entre junio y julio de ese mismo año en su camino hacia Tenochtitlán. Según la Arquidiócesis de Toluca (2025), en octubre de

1521, el conquistador de México, Hernán Cortés fue al sitio después de que Cristóbal de Olid sometiera a los naturales.

Hace más de 500 años, el 19 de marzo de 1522, los primeros misioneros franciscanos arribaron al Valle de Toluca con el objetivo de evangelizar a los matlazincas y mexicas. Se dedicaron al culto de San José, a quien le otorgaron su nombre. Sin embargo, hay evidencias que sugieren que el proceso de conversión comenzó en 1524, lo que propició la rápida construcción de la capilla abierta de la Santa Cruz de los Otomíes.

Según explica Sena, M. I. (1997), esta capilla abierta fue concebida para facilitar la conversión de los indígenas otomíes al cristianismo, permitiendo la realización de ceremonias religiosas al aire libre. Esto resultaba fundamental, dado que muchos de los indígenas no estaban habituados a los espacios cerrados de las iglesias tradicionales, además de carecer del bautismo, hecho que les hubiera impedido entrar a tierra sacra. La capilla fue edificada en 1575 por los franciscanos y posteriormente remodelada en 1619.

Durante el proceso judicial de Cortés, y luego de que se le concediera el Marquesado de Oaxaca, esta zona pasó a estar bajo su responsabilidad. En 1530, se llevaron a cabo los primeros bautizos, incluyendo el del jefe local Coyotzin, quien tomó el nombre de Hernando Cortés, siendo apadrinado por el conquistador.

Entre marzo y abril de 1525, Fray Luis de Fuensalida, uno de los doce franciscanos que habían llegado a la Nueva España un año antes, se encontraba en este valle. A medida que esta orden religiosa se distribuyera por Texcoco, Cuernavaca, Huetjotzingo-Tlaxcala y la Ciudad de México, Toluca pasó a estar bajo la jurisdicción de la capital. Más tarde, en 1542, llegó a este lugar el notable evangelizador Fray Andrés de Castro, quien permaneció en lo que actualmente es el convento de la Asunción hasta 1577. Desde allí, se establecieron varias doctrinas que, con el tiempo, darían lugar a importantes poblaciones.

Cabe señalar que la traza urbana de Toluca está regida por las ordenanzas de Felipe II, establecidas en 1573, las cuales delinearon la forma en que debían fundarse y organizarse las ciudades en la Nueva España. Estas normativas tuvieron un impacto profundo en su diseño urbano. Fray Antonio Vásquez de Espinosa, en 1624, citado por León A. (2023), resaltó que, en la villa de Toluca, ubicada en el Marquesado del Valle, se producían los mejores jamones y tocinos de Nueva España, así como también jabón. En aquel entonces, la villa albergaba alrededor de 200 españoles y un número aún mayor de indígenas, mestizos, mulatos y afrodescendientes en sus alrededores. Su clima, suelo e hidrología eran propicios para la cría de ganado y el cultivo de maíz, lo que impulsó su crecimiento poblacional, aumentando de 5,000 habitantes a finales del siglo XVIII a casi 9,900 en la segunda mitad del siglo XIX.

Toluca fue elevada a la categoría de villa el 19 de marzo de 1662 por el virrey de Nueva España, conde de Baños, consolidándose, así como un centro administrativo. Alcanzó el estatus de ciudad el 12 de septiembre de 1799, cuando Carlos IV firmó la cédula real, según Infobae (2022). Posteriormente, el 16 de octubre de 1830, fue designada como la capital del Estado de México, un acontecimiento clave en su desarrollo político y administrativo, según Díaz González, V. A. (2022). En 1861, a la ciudad de Toluca recibió oficialmente la terminación “de Lerdo” en homenaje al político liberal Miguel Lerdo de Tejada, hermano de Sebastián Lerdo de Tejada. Con este cambio, se dejó atrás el antiguo apelativo religioso de “Toluca de San José”, marcando así un hito en la consolidación de la identidad liberal de la urbe.

Metodología

El método histórico descriptivo es un enfoque cualitativo que analiza y comprende eventos pasados, no solo narrándolos, sino explicando sus causas y patrones para generar hipótesis que, aunque limitadas, pueden anticipar fenómenos actuales. Sin embargo, al

no proporcionar verdades absolutas, algunos lo excluyen como una ciencia convencional. Este método se desarrolla en tres fases principales:

- Identificación de fuentes: Se recopilan fuentes primarias (documentos originales, testimonios directos) y secundarias (interpretaciones o análisis de terceros) relacionadas con el tema.
- Evaluación de las fuentes: Se verifica la autenticidad, fiabilidad y relevancia de las fuentes para asegurar su utilidad en el estudio.
- Síntesis y planteamiento de argumentos.

Nostalgia por el patrimonio arquitectónico perdido y por perderse en la Ciudad de Toluca

La palabra nostalgia tiene sus raíces en el griego, derivando de *nostos* que significa regreso, y *algía*, que se traduce como dolor. Según la Real Academia Española (RAE, 2024), el término se define como una tristeza melancólica provocada por el recuerdo de alguna pérdida. En este sentido, la nostalgia se vincula estrechamente con el patrimonio construido, el cual representa el legado de nuestros antepasados y abarca bienes culturales inmuebles que poseen un valor arquitectónico, histórico, religioso, científico y técnico.

La conservación del patrimonio arquitectónico es esencial para preservar la identidad de una ciudad o comunidad, ya que actúa como un testigo silencioso de la historia arquitectónica que ha dado forma a su desarrollo, en respuesta a la necesidad de progreso y a la búsqueda de vivienda. Como señala Vallet, J. I. (2018), la destrucción de edificaciones antiguas conlleva un quebranto que trasciende lo meramente arquitectónico y ornamental; se pierden recuerdos, aromas, voces, colores y las costumbres arraigadas en esos espacios.

En el caso de Toluca, al hablar de su patrimonio arquitectónico, evocamos la época en que era conocida como la pequeña Francia, caracterizándose por un centro histórico que exhibe una arquitectura ecléctica e influencias neoclásicas afrancesadas. (Véase imagen 1)

Imagen 1.

Vista de la Avenida Libertad, hoy Miguel Hidalgo.



Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/cd/8b/6d/cd8b6dee25c67f29a-od1730af022fe7b.jpg>

Enrique Carneado, citado por Peñalosa, I. (2007), retrató a Toluca como una “tacita de plata con olor a sacristía”, evocando la belleza que emanan sus calles y sus amaneceres, mediodías y atardeceres. Sin embargo, esta ciudad ideal se desvanece cada día más ante la modernidad, el incremento en el valor de los terrenos y la carencia de incentivos fiscales. La protección de su patrimonio se ve descuidada, llevando al abandono, demolición o deterioro de edificaciones que poseen un significativo valor arquitectónico e histórico.

Para cultivar el respeto y amor hacia el patrimonio, es esencial conocerlo. Como indica la Arquidiócesis de Toluca (2025), la primera construcción religiosa fue una capilla dedicada a Nuestra Señora de los Ángeles en Huitzila. (Véase imagen 2).

Imagen 2.

Esta parroquia es posterior a la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles Huitzila.



Fuente: <https://horariomisa.com.mx/wp-content/uploads/2024/01/parroquia-de-nuestra-senora-de-los-angeles-huitzila-toluca-de-lerdo-estado-de-mexico.jpg>

Luego, en el corazón de la ciudad, se levantó un monumental complejo religioso en terrenos donados por Coyotzin y Hernán Cortés. Este conjunto incluía la capilla abierta llamada la Santa Cruz de los Otomíes de San Pablo Autopan, que fue finalizada en 1572. De la obra todavía se conservan tres arcos. Asimismo, se construyó el templo de San Francisco, que funcionó como centro parroquial hasta su demolición antes de 1867, víctima de los disparos de cañón del General Miguel Miramón desde el Cerro del Cópore, mientras el General Berriozabal establecía su cuartel en el edificio.

El conjunto franciscano alojaba diversas capillas, destacando la de San José, quien fue declarado patrón de Nueva España en el Primer Concilio Provincial Mexicano de 1555, recibiendo un importante culto en esta parte del virreinato ya que este Santo fue el padre adoptivo de Jesucristo y era visto como ejemplo de virtud, trabajo y obediencia. Por lo que se convirtió en símbolo protector.

Además, contaba con una huerta y dos panteones, y llegó a congregarse a alrededor de 80 personas, de las cuales más de 30 eran estudiantes de teología, como menciona Fray Gerónimo de Mendieta (S/A) en su *Historia Eclesiástica Indiana*, mayormente escrita en este lugar.

El complejo también incluía la capilla de San Elseario, sede de la Tercera Orden Franciscana, que en la actualidad se ha convertido en la Iglesia de San José El Sagrario, construida en 1729 y atribuida al clérigo Luis Barón de Lara. También existían dos panteones, los huertos y los establos. También se construyó el Templo del Santo Cristo de los Obrajes que data del siglo XVI y XVII, posteriormente sería sustituido por el edificio que hoy se conoce como el templo de la Santa Veracruz, levantado a finales del siglo XVIII.

En este tiempo Toluca se destacaba por contar con instituciones fundamentales como el Pósito de maíz, que estaba a cargo de don Joaquín de la Peza y Casa. Este establecimiento era crucial para el almacenamiento y la regulación del suministro de maíz, un alimento vital en la región, probablemente bajo la supervisión de las autoridades virreinales. Junto a la Alhóndiga de los Carmelitas, el Pósito desempeñaba un papel significativo en la economía urbana, facilitando tanto el comercio como el almacenamiento de granos, lo que reflejaba la importancia del maíz en la vida económica y social de la ciudad.

Aunque la ubicación exacta del Pósito permanece en el misterio, se sabe que estos edificios solían hallarse en el centro, cerca de plazas principales o instituciones gubernamentales. En cuanto a la Alhóndiga, esta estaba asociada con el Convento e Iglesia del Carmen, situados en la actual calle Santos Degollado Poniente 100, donde hoy se ubica el Museo de Bellas Artes.

Otra construcción emblemática de la época es el edificio de Diezmos y Primicias, administrado por la orden de los Mercedarios, que se encuentra en la Avenida Morelos, en el lugar donde actualmente está la Biblioteca Pedagógica. Este edificio, ubicado frente al antiguo convento de las Monjas de la Merced, conserva parte de su

estructura original, aunque la mitad fue reconstruida tras ser demolida en una sola noche.

El Edificio de Diezmos y Primicias de Toluca, conocido popularmente como la Casa del Diezmo, fue una construcción emblemática de la época colonial, diseñada para almacenar los diezmos y primicias entregados al clero, principalmente en forma de productos agrícolas como maíz y trigo. Este sistema resultaba esencial para la economía y la organización eclesiástica de la Nueva España.

Fue construido en el siglo XVI, por lo que su estructura es la más antigua del municipio de Toluca y representa fielmente su arquitectura de ese tiempo. Con la promulgación de la Ley de Secularización de los Bienes de la Iglesia, estas propiedades fueron transferidas al gobierno, lo que alteró tanto su uso como su conservación. A lo largo de los años, el edificio ha servido para diversos propósitos: desde colecturía y convento hasta oficinas gubernamentales, oficina de charrería y restaurante, hasta que sufrió una demolición parcial y fue reconstruido por sus propietarios tras recibir multas.

En la actualidad, el edificio alberga la Biblioteca Pedagógica del Estado de México (BPEM), un espacio reconocido por su importancia histórica. Según la BPEM (2024), en 1985, el profesor Lino Cárdenas Sandoval destacó la relevancia de contar con una biblioteca especializada en temas educativos para el magisterio estatal. Hoy en día, este lugar no solo ofrece una amplia gama de recursos, sino también servicios de información y asesoría tanto para estudiantes como para el público en general.

Según León, A. (2023), el abastecimiento de agua en Toluca durante los siglos XVIII y XIX fue crucial para el desarrollo de la ciudad y la vida cotidiana de sus habitantes. En sus inicios, la población dependía de fuentes naturales como manantiales, pozos y el río Verdiguel, que se ubicaba al norte de la villa.

A medida que avanzaba la segunda mitad del siglo XIX, el crecimiento urbano y demográfico llevó al Ayuntamiento de Toluca a modernizar su infraestructura. Entre 1861 y 1866, se construye-

ron cañerías de plomo con el objetivo de mejorar la distribución del agua. No obstante, el acceso a este recurso no era equitativo: las élites gozaban de privilegios, mientras que las grandes mayorías se veían limitadas, lo que ocasionó tensiones sociales.

Asimismo, el aumento de la población generó inquietudes sobre la higiene y la calidad del agua. En respuesta a estas preocupaciones, las autoridades locales y médicos higienistas pusieron en marcha políticas para mejorar el saneamiento y asegurar una distribución más eficiente del vital recurso.

Durante la época colonial, las fuentes de agua en Toluca no solo eran esenciales para el consumo doméstico, sino también representaban símbolos de organización comunitaria y de la influencia de los franciscanos. Entre las más destacadas estaban: la situada en la base del cerro El Calvario (actual avenida Vicente Gómez Farías); la de la Calle de San Juan de Dios (hoy avenida 5 de Febrero); la situada en la esquina de la Calle del Beaterio (actual avenida B. Juárez Sur); otra en la Calle de las Alguacilas; otra más en la Cerca de la Huerta franciscana; y la última, en la Plaza Mayor.

Los franciscanos al mismo tiempo que impartían enseñanza religiosa desempeñaban un papel crucial en la planificación de la infraestructura hidráulica urbana. Su labor en el mantenimiento y ampliación de las redes y distribución del agua convirtió a sus conventos en puntos clave para el funcionamiento de la ciudad y de la vida cotidiana de los habitantes.

Entre los edificios históricos que desaparecieron, se destaca el Templo de San Juan de Dios, también conocido como la Iglesia de Santa María de Guadalupe. Construido en el siglo XVII sobre una ermita franciscana, su fachada plateresca es considerada una joya arquitectónica. En 1697, se añadió un hospital administrado por la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, que atendía principalmente a la población indígena. Aunque el hospital fue deshabilitado y demolido, el templo sigue de pie como un significativo centro religioso.

El Beaterio, fundado en 1736 gracias al apoyo de don Miguel Gerónimo Serrano, jugó un papel crucial en la educación de la población infantil de escasos recursos. Tal como señala Peñaloza, I. (2018), este espacio funcionaba como un refugio para mujeres que, aunque no eran monjas, se dedicaban por completo a la enseñanza.

En 1833, el edificio experimentó una transformación notable al convertirse en el Instituto Literario de Toluca. Este cambio marcó la transición de un centro de vida religiosa a un lugar orientado hacia la educación y el desarrollo intelectual, reflejando así la evolución de las prioridades sociales y la adaptación de espacios históricos a nuevas funciones.

Con el paso del tiempo, se establecieron instituciones como los colegios del Sagrado Corazón de Jesús y del Sagrado Corazón de María, ubicados en la esquina de la actual avenida B. Juárez Sur y la avenida Constituyentes, donde hoy se encuentra el Instituto Literario. Estas escuelas, fundadas por la Sociedad del Sagrado Corazón, una congregación creada en Francia por Santa Magdalena Sofía Barat en el siglo XIX, promovieron una formación integral, así como valores cristianos y un firme compromiso social. Actualmente, este edificio alberga la Rectoría de la UAEM.

En México, la Sociedad del Sagrado Corazón comenzó su labor educativa en 1883, enfrentándose a numerosos desafíos, como la Revolución Mexicana y la persecución religiosa. A pesar de estas adversidades, lograron establecer colegios en diversas ciudades, incluida Toluca, adaptándose a las necesidades de la sociedad y manteniendo su firme compromiso con una educación de calidad.

Según Todo Texcoco (2021), la Escuela de Artes y Oficios es otro de los patrimonios perdidos de Toluca. Inaugurada en septiembre de 1889, impulsada por el gobernador José Vicente Villada y el presidente Porfirio Díaz, este recinto, que anteriormente había sido un hospicio para pobres, se transformó en un espacio dedicado a capacitar artesanos y permitirles desarrollar sus habilidades.

Diseñada por Rodríguez Arangoiti, la escuela ofrecía una combinación de educación primaria y formación técnica en oficios como imprenta, carpintería, mecánica y herrería. Se convirtió en una institución fundamental, encargándose de producir mobiliario escolar y papelería oficial para el gobierno del Estado de México. Sin embargo, la escuela tuvo que enfrentar diversos conflictos político-militares que afectaron su mantenimiento.

Con el tiempo, el edificio fue trasladado a la calle de Matamoros, cerca de su intersección con Hidalgo. En los años 70, fue demolido para dar lugar a un estacionamiento, y posteriormente a la plaza Acrópolis, lo que dejó un vacío en la memoria histórica de la ciudad. Este cambio refleja una tendencia en la ciudad hacia la modernización y el desarrollo comercial, aunque también ha generado debates sobre la preservación del patrimonio histórico. Siendo su demolición un ejemplo de cómo las necesidades urbanas y económicas pueden entrar en conflicto con la conservación de la memoria arquitectónica y cultural de una ciudad.

La estación de tren de Toluca, que inició su construcción en 1870 bajo la administración del gobernador Mariano Riva Palacios, fue inaugurada en 1882, según lo menciona Ozuna, G. (2022). Se proyectaba que esta estación se convertiría en una de las más relevantes del país, ya que facilitaría la conexión entre Toluca y la capital, además de ofrecer dos líneas suburbanas: una hacia San Juan de las Huertas, San Cristóbal Tecolotlán, Ojuelos y Zinacantan, y otra dirección hacia Paseo Colón, San Francisco Coaxusco y Metepec. Desafortunadamente, en la actualidad, este emblemático lugar se encuentra en un estado de abandono, lo que ha llevado a la pérdida de su relevancia histórica. (Véase imagen 3)

Imagen 3.

Antigua estación del Ferrocarril.



Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/71/43/76/71437635384dca00a509a-006f6do4a2d.jpg>

Por otro lado, el Palacio Municipal de Toluca fue construido en 1872 gracias a la iniciativa del presidente municipal, Jesús Fuentes y Muñiz, en un terreno que anteriormente albergaba el cementerio destinado a los españoles del Convento Franciscano de Nuestra Señora de la Asunción, como señala Sena, M. I. (1999). El edificio fue finalizado en 1883 y su diseño neoclásico fue realizado por el arquitecto Ramón Rodríguez Arangoiti, convirtiéndose en un verdadero tesoro arquitectónico. Sin embargo, en los años 60, el presidente municipal Felipe Chávez Becerril implementó cambios significativos en la fachada, modificaciones que hoy se atribuyen al arquitecto Vicente Mendiola, según indica García Luna, M. (2012).

El antiguo Palacio de Justicia de Toluca, obra del arquitecto Ramón Rodríguez Arangoiti, se encontraba junto al templo de Santa María de Guadalupe, que antes era conocido como San Juan de Dios, en la avenida José Vicente Villada. Este edificio fue construido en

1874 sobre los cimientos del antiguo hospital de San Juan de Dios, pero fue demolido en 1968 para dar paso al nuevo Palacio de Justicia, diseñado por Vicente Mendiola y levantado en el lugar donde una vez se erigieron las casas consistoriales y las viviendas de Cortés.

Según la investigación de Sena, M. I. (1997), una de las plazuelas más emblemáticas de Toluca es la Plazuela del Alva, establecida en 1845 por José María González Arratia. Este icónico espacio albergaba la picota, símbolo del poder colonial y lugar de castigos públicos. Situada en el área que actualmente ocupa el Jardín Zaragoza, delimitaba los confines de la ciudad a finales del siglo XIX, rodeada por campos de maíz. En su interior se edificó el Teatro de Alva, también conocido como Teatro Nuevo de González, que fue inaugurado en 1845 y se destacó por sus espléndidos bailes de máscaras.

El Teatro Suárez, que más tarde sería conocido como el Teatro de Gorostiza, se erigió como un destacado espacio cultural en Toluca. Su ubicación, donde hoy se encuentra el Palacio de Gobierno del Poder Ejecutivo, frente a la Plaza de los Mártires en la calle Lerdo, había sido anteriormente el hogar del Palacio de Cortés, una mansión que, según Montiel y Madrigal (2018), nunca llegó a ser habitada por Hernán Cortés.

Construido con muros de adobe y techado con teja, el teatro contaba con instalaciones modestas, pero su impacto en la vida cultural de la ciudad fue significativo. En 1822, recibió el nombre de Teatro Gorostiza en homenaje al dramaturgo Manuel Eduardo de Gorostiza, un renombrado escritor mexicano. A lo largo de su existencia, este recinto fue el escenario de importantes representaciones teatrales y eventos culturales, aunque eventualmente fue sustituido por espacios más contemporáneos.

El edificio contiguo al teatro albergaba el hotel La Gran Sociedad, nombrado en honor a un hotel homónimo en la Ciudad de México. Durante el siglo XIX, este hotel fue un símbolo de elegancia y un punto de encuentro para la élite social y cultural, ofreciendo un espacio ideal para artistas, intelectuales y viajeros que asistían al teatro. Estaba ubicado en la esquina de las calles del Águila de Oro

y Espíritu Santo, y su diseño combinaba funcionalidad con el refinamiento arquitectónico de la época. Contaba con un piso superior donde se servían comidas, y un nivel inferior destinado al servicio de café, helados y licores.

Por otro lado, el Teatro Principal de Toluca, construido en 1851 por José María González Arratia, era un importante recinto cultural de estilo neobarroco, situado al sur de los Portales de Toluca, en la calle Hidalgo y Matamoros, donde actualmente se encuentran el edificio y estacionamiento Miled. En 1952, la Compañía Operadora de Teatros S.A. (COTSA) adquirió el teatro, transformándolo en el Cine Rex, una modernización que incluyó tecnología avanzada para la época, como proyecciones en color, pantalla ancha y sonido estereofónico. Este cine contaba con 600 butacas, palcos, plateas y galería, decoradas con armonía.

En la esquina de las antiguas calles Mina y Allende se alzó el Teatro Edén (Morelos esquina Allende), un recinto más pequeño que el Teatro Principal, pero que encarna la rica tradición artística y cultural de la ciudad. En sus mejores momentos, este teatro fue escenario de importantes acontecimientos políticos, incluyendo los proselitismos a favor de Obregón y del agrarismo, como recuerda Bernal, A. (2019). Posteriormente, el Teatro Municipal se transformó en el Cine Revolución y, más adelante, se estableció como Cine Coliseo. Este cine fue edificado por Vicente Mendiola durante el gobierno de Wenceslao Labra (1937-1941). Lastimosamente, alrededor de 1980, este emblemático edificio fue demolido durante la administración de José Antonio Muñoz Samayoa para dar paso a la plaza González Arratia. (Véase imagen 4)

Aunado a esto, hubo otros cines que, aunque sus estructuras no eran tan representativas, se convirtieron en importantes puntos de encuentro y entretenimiento. Entre ellos, ya desaparecieron el Cinema 70 y el Cine Florida, ambos ubicados en la calle Juárez.

Por otro lado, Los Cines Gemelos formaron parte de una cadena de Multicinememas que revolucionó la experiencia cinematográfica en México. Este nuevo concepto, que surgió en las décadas de 1970 y

1980, ofrecía múltiples salas en un solo lugar, permitiendo la proyección de varias películas simultáneamente, lo que representó una innovación frente a los cines tradicionales de una sola sala y gran capacidad.

El primer Hospital Civil de Toluca, conocido también como Hospital General, según Ozuna, G. (2023) fue un símbolo del progreso porfirista. (Véase imagen 5). Ubicado en el noreste del barrio de Huitzila, en los terrenos donde hoy se encuentra la Escuela Normal de Profesores en el Boulevard Isidro Fabela, fue construido bajo la dirección del ingeniero Felipe de la Sierra e inaugurado en 1897 por Porfirio Díaz, acompañado del gobernador Vicente Villada y del presidente municipal, el médico Juan Rodríguez. El hospital destacaba por su diseño arquitectónico, con arcos, columnas, un vestíbulo amplio con techumbre de cristal y una sala de operaciones equipada con tecnología avanzada para su tiempo.

A partir de 1899, el edificio anexo la primera Escuela de Obstetricia, donde se titularon las primeras mujeres profesionales en la materia. Fue demolido tras la construcción del Hospital General Adolfo López Mateos, y en 1967 se erigió en su lugar la Escuela Normal No. 1 de Toluca.

Imagen 4 y 5.

Cine Coliseo y Hospital Civil de Toluca.



Fuente: <https://pbs.twimg.com/media/CnWeePaUkAAgVMk.jpg>
<https://www.mexicoenfotos.com/MX14831051490242.jpg>

Como apunta Sena, M.I. (1999), la modernidad ha causado la destrucción de numerosos ejemplos arquitectónicos de Toluca. Entre ellos destaca la vivienda de Villada 100, propiedad de Gregorio de la Vega, construida en 1884. Este edificio poseía dos pisos, balcones decorados con frontones triangulares, barandales de hierro forjado, cornisas de estilo toscano y pilastras ornamentales, pero fue completamente destruido

El edificio situado en Villada 118, obra del arquitecto Miguel Munguía, es una ilustración del patrimonio perdido en Toluca. Este edificio, erguido entre 1898 y 1900 para el licenciado Agustín M. Castro, se destacaba por su estilo ecléctico y elementos arquitectónicos como arcos con ventanas germinadas y un piñón. De diseño neoclásico porfirista, contaba con ventanas y cornisas rectas, carentes de ornamentación. Hoy en día, solo queda en pie la fachada, ya que el interior fue demolido para dar lugar a un estacionamiento.

Como indica el catálogo del libro *Hierros Coloniales de la Ciudad de Toluca*, del arquitecto Villegas, más del 95% de estos elementos arquitectónicos han desaparecido. Otro caso notable es el de la casa en Villada 436, que fue demolida y que poseía un estilo neoclásico porfirista, con balcones de hierro forjado, arcos escarzanos con clave, puertas de madera tallada y platabandas de ladrillo. Asimismo, la casa en Villada 438 fue completamente destruida, y hoy en su lugar hay un estacionamiento.

Una fachada que todavía se conserva, aunque con algunas modificaciones, es la de Avenida Hidalgo Oriente 70, en el barrio de Santa Clara. Este edificio, construido a finales del siglo XIX, sirvió tanto como lonja mercantil como casa habitación. Su estilo ecléctico se caracteriza por arcos rebajados, jambas y dinteles de piedra tallada adornados con motivos florales y estrías. Aunque no se conoce a ciencia cierta su arquitecto, por sus características se podría atribuir a Rodríguez Arangoiti o a Carlos J. L. Hall. Un edificio que ha sido mutilado, pero aún sobrevive es la Compañía Cervecera Toluca y México. Construida por el Ing. Jelinnki, fue fundada en 1865 por Marendaz y después la administraría Santiago Graff, en 1885. (Véase imagen 6)

Imagen 6.

Cervecería de Toluca y México.



Fuente: <https://www.mexicoenfotos.com/MX14831051490236.jpg>

Conclusión

La pérdida del patrimonio construido en Toluca evidencia una transformación que, en nombre de la modernidad y la urbanización, ha provocado la desaparición de muchos elementos históricos y culturales que alguna vez definieron la esencia de la ciudad. Desde las casas con diseño neoclásico porfirista y los emblemáticos edificios públicos hasta las lonjas mercantiles y los espacios dedicados al arte y la cultura, como teatros y cines, Toluca ha sido testigo del desvanecimiento de su identidad arquitectónica.

La falta de medidas efectivas para proteger el patrimonio, sumada al impulso de desarrollos comerciales y cambios políticos, ha llevado a la demolición de obras que no solo eran testigos de la

historia, sino que también constituían una parte fundamental del tejido social y cultural de su comunidad. Incluso los teatros o cines, esos espacios de encuentro y entretenimiento que formaban parte de la vida cotidiana, no han logrado sobrevivir a esta transformación.

La destrucción de los edificios de arquitectura neoclásica porfirista en Toluca ha dado lugar a un proceso de transformación que ha impactado profundamente el paisaje urbano y su riqueza histórica. Estas construcciones, que alguna vez representaron el esplendor de una época marcada por su estilo refinado y detallado, han sido reemplazadas, en muchos casos, por estacionamientos o edificaciones modernas que carecen de valor estético y arquitectónico.

La pérdida de estos inmuebles no solo significa la desaparición de elementos decorativos únicos, como balcones de hierro forjado, arcos ornamentales y detalles arquitectónicos característicos, sino también un despojo de identidad cultural. La modernización y la falta de una adecuada protección patrimonial han priorizado la funcionalidad y el desarrollo comercial, dejando atrás el legado arquitectónico que narra la historia de la ciudad.

Esta situación plantea la necesidad de reflexionar sobre la importancia de conservar las construcciones que aún permanecen de pie, para evitar que Toluca pierda más de su esencia histórica. La implementación de políticas más robustas de preservación y el fomento del respeto por el patrimonio construido podrían ser claves para revertir este fenómeno y equilibrar el progreso con la protección de su herencia cultural. Toluca debe mirar hacia adelante sin dejar en el olvido su pasado.

Cada lugar que se ha perdido deja no solo un vacío físico, sino también un espacio en la memoria colectiva. El desafío actual radica en cómo revalorizar aquello que queda del patrimonio de Toluca y en buscar la preservación de lo que aún perdura, como un legado para las futuras generaciones. Aunque gran parte de este patrimonio ya se ha perdido, el compromiso con su preservación podría abrir un camino para mantener viva la esencia histórica de la ciudad.

Referencias

- Arquidiócesis de Toluca (2025) *Historia*, <https://arquidiocesistoluca.org.mx/historia/>
- Ávila, A. (2022) *Las mil caras de Toluca, así se fundó el ‘corazón’ del Estado de México*. <https://www.milenio.com/cultura/como-se-fundo-toluca-historia-y-cronologia?form=MGoAV3&form=MGoAV3>
- Bernal, A. (2019) *El antiguo Cine Coliseo de Toluca*. <https://poderedomex.com/el-antiguo-cine-coliseo-de-toluca/?form=MGoAV3&form=MGoAV3>
- Díaz González, V. A. (2022). *Historia de Toluca y de los Universitarios. Identidad Universitaria*, México, UAEM, año 1, número 19, octubre-diciembre 2022, pp. 9-11, e-ISSN 2448-7651
- García Luna, M. (2012), *El Palacio Municipal de Toluca*, <https://poderedomex.com/el-palacio-municipal/?form=MGoAV3>
- García, R. (S/A) Los grupos indígenas del valle de Toluca en *Revista Arqueología Mexicana*. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/los-grupos-indigenas-del-valle-de-toluca?form=MGoAV3&form=MGoAV3>
- Infobae (2022) *Cuál fue el origen de Toluca y qué hizo Hernán Cortés con la ciudad*. <https://www.infobae.com/america/mexico/2022/02/22/cual-fue-el-origen-de-toluca-y-que-hizo-hernan-cortes-con-la-ciudad/?form=MGoAV3>
- León, A. (2023) *Privilegio y exclusión: el abastecimiento de agua en Toluca*. <https://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/privilegio-y-exclusion-el-abastecimiento-de-agua-en-toluca/>
- May, K. (2017) *Paseando por lo que antes fue el Cine Coliseo*. <https://www.toluca-cultural.com/cine-coliseo/?form=MGoAV3&form=MGoAV3>
- Mendieta Fray Gerónimo de, *Historia Eclesiástica Indiana Historia eclesiástica indiana; obra escrita a fines del siglo XVI: Mendieta, Gerónimo de, 1525-1604: Descarga, préstamo y transmisión gratis: Internet Archive*
- Montiel, A. C. y Madrigal, N. R. (2018) Teatros y cultura en Toluca, México en el siglo XIX. *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, núm. 24, pp. 30-39, 2018 <https://www.redalyc.org/journal/4779/477957975005/html/?form=MGoAV3&form=MGoAV3>
- Ozuna, G. *Historia del Hospital Civil de Toluca* en <https://www.digitalmex.mx/opinion/story/42930/historia-del-hospital-civil-de-toluca?form=MGoAV3&form=MGoAV3>

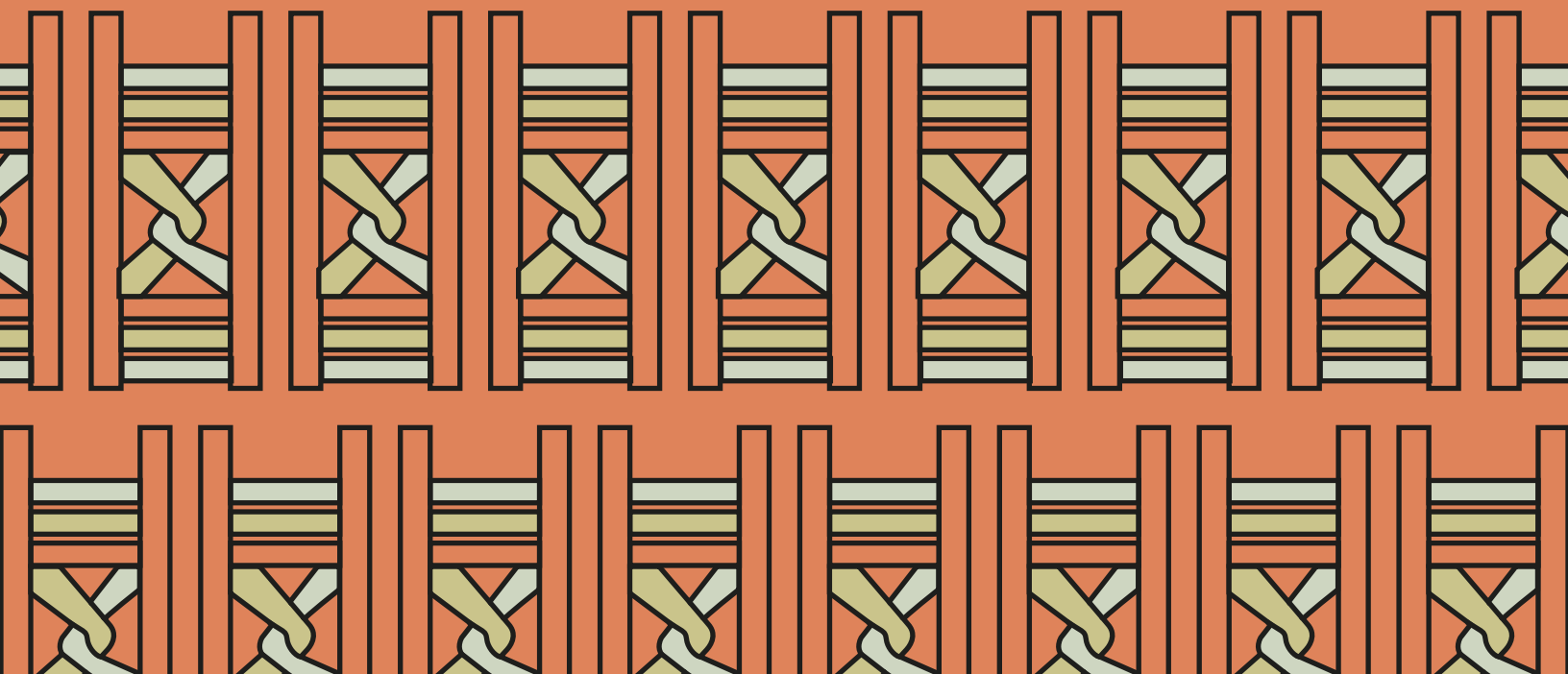
- Ozuna, G. (2022) *Origen del tren de Toluca a Tenango-San Juan de las Huertas*. <https://www.digitalmex.mx/opinion/story/39079/origen-del-tren-de-toluca-a-tenango-san-juan-de-las-huertas?form=MGoAV3&form=MGoAV3>
- Peñaloza, I. (2018) *El beaterio de Toluca Tradición colonial. Documentos que prueban su existencia* en <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/94420/EL%20Beaterio%20de%20Toluca.pdf?sequence=1>
- Peñaloza García, I., (2007). Toluca, taza de plata con olor a sacristía... Cincuentenario Luctuoso de Enrique Carniado. *La Colmena*, (53), 136-139.
- Real Academia de la Lengua Española (RAE, 2024) *Definición de Nostalgia*, <https://dle.rae.es/nostalgia>
- Sánchez, A. (1999) *Toluca, Monografía municipal* <https://www.google.com.mx/books/edition/Toluca/BNhRAQAAMAAJ?hl=es-419&gbpv=1&bsq=i-nauthor:%22Alfonso+S%C3%A1nchez+Garc%C3%ADa%22&dq=inauthor:%22Alfonso+S%C3%A1nchez+Garc%C3%ADa%22&printsec=front-cover>
- Sena, M.I. (1997) *La Capilla Abierta de la Santa Cruz de los Otomíes de San Pablo* https://www.researchgate.net/publication/379078317_Capilla_abierta_de_la_Santa_Cruz_de_los_Otomies_de_San_Pablo#fullTextFileContent
- Sena, M.I. (1999), *Patrimonio Construido de la Ciudad de Toluca*, UAEM,
- Todo Texcoco (2021) *La Escuela de Artes y Oficios cumple 132 años al servicio de la capacitación mexiquense* https://todotexcoco.com/la_escuela_de_artes_y_oficios_cumple_132_anos_al_servicio_de_la_capacitacion_mexiquense-e3TU4e3jA4NQ.html?form=MGoAV3&form=MGoAV3
- Vallet, J.I. (2018), *Destruir para construir... ¿es construir?* <https://apuntesdearquitecturadigital.blogspot.com/2018/11/destruir-para-construir-es-construir.html>



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Cada texto refleja la voz y perspectiva de su autor o autora, responsable de su contenido, así como de los ajustes y revisiones que dan forma final a su obra.

Capítulo 5



Patrimonio artístico en transformación: “antimonumenta”. La reinterpretación del legado cultural en el entorno urbano mexicano

Olivia del Pilar Rivero De la Garza

Resumen

Este trabajo analiza la resignificación del patrimonio cultural en el arte contemporáneo mexicano, con énfasis en las prácticas que cuestionan las narrativas oficiales y promueven nuevas formas de memoria colectiva. La hipótesis que guía este estudio plantea que la vitalidad del patrimonio cultural reside en su reinterpretación constante, especialmente cuando esta relectura se realiza desde enfoques críticos como los que ofrecen las intervenciones artísticas y los antimonumentos / antimonumentas, como es el caso de este estudio. El objetivo principal es explorar la forma en que estas manifestaciones artísticas transforman el concepto de patrimonio artístico y cultural, convirtiéndolo en un espacio de resistencia, construcción identitaria y reflexión social. La metodología empleada consiste en el análisis de caso de *La Glorieta de las mujeres que luchan*, intervención feminista situada en Paseo de la Reforma, una avenida principal de Ciudad de México, la cual resignifica un espa-

cio público históricamente dominado por símbolos de dominación virreinal / patriarcal. Este análisis también menciona el estudio de otras expresiones artísticas contemporáneas —como la obra de Tania Candiani, Edgar Flores “Saner” y Cix Mugre— que recuperan elementos del patrimonio prehispánico y popular para generar nuevas lecturas críticas. El estudio concluye que el patrimonio cultural debe entenderse como un fenómeno vivo, en constante transformación, cuya nueva interpretación permite integrar voces históricamente excluidas. Las intervenciones artísticas colectivas no solo reconfiguran el paisaje urbano, sino que también generan espacios de diálogo, denuncia y reivindicación, proponiendo una concepción más democrática, inclusiva y dinámica del patrimonio cultural mexicano.

Palabras clave: patrimonio, antimonumenta, memoria colectiva

Introducción

Reconocer el potencial crítico del diagnóstico sobre el presentismo no debe presuponer, sin embargo, parálisis melancólica ni cancelación del futuro. Por el contrario, la conciencia de vivir un tiempo efímero, incierto e inestable ha inspirado propuestas para hacer nuestras las fuerzas irresistibles del cambio. Así, por mencionar un par de ejemplos, contra la noción del patrimonio como conjunto cerrado, finito y dado de una vez y para siempre, desde el campo de la arqueología se ha invitado a concebirlo como un “recurso renovable”, es decir, susceptible de adquirir nuevos usos y significados a partir de intervenciones activas y responsables. (Holtorf, C.) De manera análoga, al concepto de conservación, entendido como el mandato de restituir y preservar intacto el pasado en el presente, se ha contrapuesto la idea de una “reutilización adaptativa” o “adaptable”, misma que permitiría adecuar y hacer significativo ese legado a la luz de las necesidades y posibilidades de nuestros días. (Valero Pie y Rabotnikof, 2023, p. 106)

Partamos de la idea de que el patrimonio cultural de las naciones (es decir, de lo que concebimos actualmente como países), refleja tanto su identidad como su memoria colectiva (García Canclini, 1989). En el caso mexicano, en particular, dicho patrimonio cultural ha sido reinterpretado con relativa frecuencia tanto por artistas como por diseñadoræs^[1]. Las distintas significaciones les han servido a manera de diálogo histórico y son una forma de abordar temas de índole social. Es importante, sin embargo, señalar que no solo ellæs han llevado a cabo ejercicios de reapropiación patrimonial, con la intención de abordar los citados temas sociales, sino que la ciudadanía lo ha hecho, empleándolo como vehículo para expresar sus demandas particulares. De este modo, colectivas, colectivos y ciudadanæs a título personal han sido parte de esta corriente.

De este modo, la relación entre el patrimonio cultural y la producción artística y diseñística contemporánea en México es un tema que refleja la manera en que sus autoræs han dotado de nuevas significaciones a los elementos del legado cultural para abordar la muy compleja trama de la identidad nacional en el contexto que nos compete en la actualidad. Este proceso de significado diverso del patrimonio trasciende a la simple preservación, convirtiéndose en una potente herramienta de deliberación para confrontar a las estructuras sociales, políticas y culturales contemporáneas. (Béjar y Rosales, 2005)

Baste decir que México posee una de las más amplias diversidades culturales en el concierto de las naciones. Su herencia abarca desde las civilizaciones prehispánicas hasta el periodo novohispano y los siglos XIX, XX y lo que corre del XXI. A lo largo de su historia independiente, principalmente, el patrimonio cultural ha sido parte fundamental de la construcción de su identidad, sirviendo como elemento aglutinante de las diversas corrientes de pensamiento. De este modo, podemos observar que en los últimos años ha surgido un grupo nutrido de creadoræs que no solo exploran este patri-

[1] La grafía æ es intencional para referirme al género neutro.

monio con fines de preservación, sino también como un territorio en el que generan una crítica al sistema y una suerte de diálogo con las realidades sociales actuales. Ejemplo de esto fue la exposición *Sincretismo actual y muralismo activo*, presentada en 2023 en la Galería Jesús Guerrero Galván de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, una muestra que revisó planteamientos del muralismo mexicano de la primera mitad del siglo XX, pero con una perspectiva renovada y con iconografía actual. (Universidad de Guadalajara, 2023)

Otro ejemplo de ello es la *Glorieta de las mujeres que luchan*, una espacio urbana resignificada por colectivas feministas en Ciudad de México y, a pesar de no haber sido repensada por artistas, su reescritura cumplió con un cometido análogo al que señalé en el párrafo previo. Este lugar no solo representa una intervención artística en la espacio pública patrimonial, sino que se ha transformado en un acto de resistencia y reivindicación de contiendas sociales, pero también ha servido como relectura del patrimonio cultural, el cual suele verse como un elemento inamovible. (Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, 2023; Experiencias para la memoria, 2023; Gobierno de la Ciudad de México, 2021; Postigo García et al., 2024)

Es importante señalar que la variedad de nuevas consideraciones del patrimonio cultural se manifiesta de diversas maneras. Tanto artistas como diseñadoræs han retomado símbolos, tradiciones y elementos prehispánicos, virreinales y populares, dotándolos de significados diversos, generando una reflexión en torno a la construcción de la identidad mexicana (Béjar y Rosales, 2005). En este proceso, la noción de un “legado mexicano”, esencial para entender la cultura nacional se transforma en el escenario socio-artístico de la actualidad. Este legado se refiere a diferentes ámbitos, tanto los tangibles, como los intangibles. Es así como artistas y diseñadoræs han incorporado elementos de los pueblos originarios y otras comunidades para visibilizar debates sociales y dar voz a distintos sectores de la población, mientras que colectivas exploran nuevas

formas de entender el patrimonio desde perspectivas feministas y comunitarias. (Apraiz Sahagún y Martínez Matía, 2018)

La crítica al patrimonio se ha convertido en un tema central en la obra de artistas y en el trabajo de agrupaciones de la sociedad civil, colectivas y población en general, quienes desafían las narrativas históricas oficiales y subvierten los símbolos tradicionalmente considerados sagrados o patrióticos como la Virgen de Guadalupe o la bandera nacional. Esta crítica es visible en intervenciones en espacios patrimoniales, como la alteración de monumentos históricos o la creación de piezas artísticas que cuestionan las convenciones de conservación de la herencia nacional (Ramírez Kuri, 2021). El rol de las instituciones culturales de los ámbitos federal, estatal y municipal se vuelve fundamental en este proceso de relectura, ya que las políticas públicas de conservación y promoción influyen en la manera en que se aborda y se presenta la historia cultural del país. Sin embargo, es importante entender que estas instituciones pueden facilitar o limitar la capacidad de las artistas para experimentar y transformar el patrimonio de manera libre. (Mesinas Nicolás, 2016)

A partir de las premisas previamente expuestas, con el siguiente texto, analizo una obra paradigmática que cuestiona nuestra noción de patrimonio cultural. De este modo, parto de la hipótesis de que la vitalidad del patrimonio cultural solo es viable si se sustenta sobre la base de su relectura, principalmente si dicha relectura sucede por medio de aparatos críticos como los y las antimonumentas^[2]. Utilizo el ejemplo de la *Glorieta de las mujeres que luchan*, con el fin de explicar el doble labor de interpretación innovadora y de

[2] Para el casco que me ocupa, me centraré en las antimonumentas, específicamente. Los antimonumentos, entonces, se erigen como acontecimientos visuales que fijan un suceso histórico particular, toda vez que simbolizan un hecho que rompe la continuidad histórica. Marcan un antes y un después, no sólo para los directamente afectados, sino para el país entero. Las causas a las que hacen referencia no pretenden formar parte del pasado para su recuerdo o conmemoración, sino que se trata de acontecimientos que no dejan de suceder; por lo menos no, hasta que exista verdad y justicia para cada uno de los agravios. (Fundación Heinrich Böll Stiftung, 2020, p. 9)

vehículo de expresión y de apropiación de ese patrimonio cultural que cuestiona al Estado de manera crítica.

En este contexto, oriento esta investigación a partir de la siguiente pregunta: ¿en qué forma el patrimonio cultural mexicano resignifica las prácticas artísticas contemporáneas y ciudadanas en la espacio pública, particularmente aquellas que surgen desde posturas críticas como las antimonumentales y las intervenciones feministas? Esta interrogante permite abordar el patrimonio cultural no como una herencia inamovible, sino como un terreno en disputa, en el que distintos actores sociales reescriben sus significados desde perspectivas críticas, comunitarias y contrahegemónicas, haciendo hincapié en las expresiones del fenómeno a partir de los feminismos.

Vale la pena reiterar que la nueva aproximación al patrimonio cultural en el arte contemporáneo mexicano no solo refleja la riqueza de la tradición, sino que también es un medio de resistencia y construcción de nuevas identidades. Es así como el arte y el diseño se convierten en agentes transformadores que, al revisar el pasado, proponer nuevas formas de vivir y entender la cultura mexicana en las sociedades actuales.

El objetivo de este trabajo es explorar la forma en que las manifestaciones artísticas contemporáneas —como las antimonumentales y ciertas expresiones de arte urbano— transforman el concepto de patrimonio cultural en México, convirtiéndolo en un área de resistencia, construcción identitaria y reflexión social. A partir de este propósito general, fue que elegí analizar el caso de *La Glorieta de las mujeres que luchan* situándola como una intervención feminista que reconfigura una espacio urbana con valor patrimonial, examinando el cometido del arte contemporáneo en la creación de espacios simbólicos para el diálogo, la denuncia y la memoria colectiva.

La pertinencia de este estudio radica en la propuesta que permite visibilizar prácticas de resemantización patrimonial, las cuales emergen desde los márgenes sociales y que, a través de intervenciones artísticas y ciudadanas, cuestionan las narrativas históricas

oficiales. Es importante señalar que estamos en un momento en donde amplios sectores de la población demandan justicia social, memoria activa y reparación simbólica, por lo que resulta fundamental comprender el modo en que el patrimonio cultural es captado y transformado, con la intención de cuestionar los conflictos que nos rodean. En este sentido, con esta investigación, abono a la discusión sobre patrimonio vivo, arte público y memoria feminista, al ofrecer un marco analítico que articula los campos del arte, la política y la ciudadanía.

Es conveniente apuntar que previamente, diversos estudios han sentado las bases para estudiar la compleja relación entre arte, patrimonio y transformación social. Néstor García Canclini (1989) ya advertía sobre la necesidad de pensar el patrimonio desde una perspectiva híbrida, crítica y activa. Por su parte, Raúl Béjar y Héctor Rosales (2005) han señalado cómo han reformulado los vínculos entre tradición e innovación el diseño y las artes visuales contemporáneas. Más recientemente, investigaciones como las de Patricia Ramírez Kuri (2021) y Miguel Ángel Mesinas Nicolás (2016) han abordado las tensiones entre instituciones culturales, arte urbano y espacio público. Asimismo, estudios como los de Amaia Apraiz Sahagún y Ainara Martínez Matía (2018) han puesto un énfasis particular en las formas comunitarias y feministas de gestión y relectura patrimonial.

En particular, la intervención feminista de *La Glorieta de las mujeres que luchan*, objeto de este texto, ha sido estudiada por la Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos (2023), así como en investigaciones recientes como la de Melissa Postigo García y otras (2024), que destacan su valor simbólico como antimonumenta, su capacidad de movilización social y su aporte a nuevas formas de memoria colectiva.

Revisión de la literatura y fundamentación teórica

Es necesario tener en cuenta que la interpretación contemporánea del patrimonio cultural en lae espaciæ urbanæ de México ha sido objetæ de múltiples análisis que destacan su tarea en la construcción de identidades y en la resistencia social. Autores como García Canclini (1989) introdujeron el concepto de *culturas híbridas* para describir la fusión de tradiciones y modernidad en América Latina, resaltando la forma en que el patrimonio cultural se transforma continuamente en respuesta a dinámicas sociales y políticas. Culturas híbridas que, hoy en día, se encuentran más activas que nunca.

En el contexto mexicano, esta transformación se manifiesta en intervenciones artísticas que debaten las narrativas oficiales y promueven nuevas formas de memoria colectiva. Elegí la *Glorieta de las mujeres que luchan* como un ejemplo emblemático de esta resignificación. Originalmente ocupada por la estatua de Cristóbal Colón, esta glorieta fue intervenida en 2021 por colectivas feministas que instalaron una antimonumenta en honor a las mujeres víctimas de violencia de género, convirtiéndola en un símbolo de resistencia y reivindicación. (Experiencias para la memoria, 2023)

Este fenómeno se enmarca en lo que Joaquín Barriandos Rodríguez (2007) denomina “ciudades-laboratorio”, en las que el arte público reconfigura los imaginarios urbanos y ofrece zonas para el diálogo crítico, como señala:

La ciudad latinoamericana como experiencia estética y epistemológica se ha convertido, por lo tanto, en un laboratorio en el que coinciden antropólogos, urbanistas, curadores, artistas, políticos, *lobbys* turísticos y empresariales, gestores culturales, etcétera, cada uno intentando decodificar los atractivos, ventajas, riesgos e intereses que las ciudades latinoamericanas y sus imaginarios culturales despiertan. (Barriandos Rodríguez, 2007, p. 75)

De este modo, la intervención en la *glorieta* no solo transforma el paisaje urbano, sino, y más importante, desafía las estructuras de poder y visibiliza problemáticas sociales como los feminicidios y la violencia de género. La relación entre arte público y espacio público en la ciudad neoliberal ha sido explorada por autoras como Paulina V. Pulido (2021), quien analiza que las intervenciones artísticas en espacios urbanos suelen actuar como formas de resistencia frente a las dinámicas de exclusión y mercantilización precisamente de ese espacio público, al respecto, la autora dice: “Se trata de construir un espacio público incluyente y de construcción de ciudadanía mediante la cultura y el arte, articulando el bienestar de los habitantes de la ciudad, los promotores y gestores, los sectores público, social y privado, así como los artistas y colectivos de arte.” (Pulido, 2021, p. 288) En este sentido, la *Glorieta de las mujeres que luchan* se erige como un acto de apropiación de la espacio urbana que visibiliza debates feministas y discute las narrativas históricas hegemónicas.

La incorporación de perspectivas de género en la gestión del patrimonio cultural es esencial para comprender estas dinámicas. Amaia Apraiz Sahagún y Ainara Martínez Matía coordinan *Patrimonio Cultural y Perspectiva de Género. Libro Blanco* (2018), libro que enfatiza la necesidad de integrar la perspectiva de género en la interpretación y gestión del patrimonio, reconociendo las contribuciones y experiencias de las mujeres en la construcción de la memoria colectiva. Al respecto de este tema señalan:

¿Hay alternativas al relato autorizado del patrimonio cultural? Y, sobre todo, ¿cómo podemos construir una narrativa más rica e integradora? Reflexionamos sobre cómo comunicar el patrimonio en clave de género: se trata de vislumbrar nuevos horizontes, de incorporar las aportaciones de las mujeres al hecho patrimonial y de plantear una lectura más compleja de nuestro patrimonio cultural. (Apraiz Sahagún & Martínez Matía, 2018, p. 23)

En este sentido, la antimonumenta en la glorieta es un claro ejemplo del modo en que las intervenciones feministas resignifican el patrimonio urbano para incluir voces históricamente marginadas. En esta línea, la fundación Heinrich Böll Stiftung (2020) propone una reflexión crítica sobre las prácticas ciudadanas que han llevado a la creación de antimonumentæs, señalando que estas acciones, muchas veces efímeras o fuera del circuito institucional, logran producir memorias sociales y dotar a læs espaciæs de nuevos significados, convirtiendo al arte en herramienta de denuncia, vínculo comunitario y ejercicio político:

No existía la palabra antimonumento como estrategia de denuncia social y política. Existía sólo en el circuito del arte. Pero, una vez que llegó, y se instaló como arma de lucha y de memoria, empezó a tomar cada vez más sentido. Comenzó a llenarse de nombres, recuerdos, y anhelos. Dolores diferentes pero siempre enlazados.

Se les llamó antimonumento desde las organizaciones, y en la calle, por primera vez, el 26 de abril de 2015 cuando se instaló el +43 para recordar que nos faltan 43 estudiantes y miles de personas desaparecidas. Pero la idea voló y germinó por muchos lugares, palabra e idea comenzaron a replicarse. (Fundación Heinrich Böll Stiftung, 2020, p. 129)

Este enfoque permite comprender por qué, intervenciones como la de la *glorieta*, no solo transforman el paisaje urbano, sino que articulan nuevos sentidos de propiedad y justicia social, todo esto a partir de una objeto tan específica como una antimonumenta. La noción de antimonumentæs, como la *glorieta*, emergen como formas de memoria alternativa que desafían las representaciones oficiales y ofrecen lugares para la expresión de demandas sociales. Estas intervenciones artísticas colectivas no solo reconfiguran el paisaje urbano, sino que también generan espaciæs de diálogo, denuncia y reivindicación, proponiendo una concepción más democrática e inclusiva del patrimonio cultural mexicano.

Aurelia Valero Pie y Nora Rabotnikof (2023) proponen los términos ‘pasado práctico’ y ‘pasado histórico’ para referirse a esa coyuntura que surge en conquistas de espacios patrimoniales, como la glorieta que abordo en el presente texto. Sobre este tema apuntan: “...los objetos que fijan el pasado e inscriben en el paisaje urbano los hitos de un recorrido que se afirma común, difícilmente lograrán adaptarse al cambio ni hacer frente a nuevas exigencias de la sociedad.” (Valero Pie & Rabotnikof, 2023, p. 78)

Otra deriva de estas relecturas patrimoniales, la ofrecen artistas como Tania Candiani, Edgar Flores “Saner” y Cix Mugre, la cual refleja una tendencia hacia la recuperación de elementos del patrimonio prehispánico y popular para generar nuevas rutas críticas sobre la identidad y la memoria en el México actual (MAIA CONTEMPORARY, s/f; Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2022; Museum Tales, 2021). Estas prácticas artísticas evidencian la vitalidad del patrimonio cultural cuando es reinterpretado desde enfoques críticos y contemporáneos.

Como he reiterado, el análisis actualizado del patrimonio cultural en la espacio urbana mexicana, que se enmarca en las intervenciones artísticas y ciudadanas como las antimonumentales, refleja un proceso dinámico de construcción identitaria y resistencia social. Estas prácticas desafían las narrativas oficiales, integran voces marginadas y transforman el patrimonio en un fenómeno vivo y en constante evolución.

Metodología

Con este libro blanco se pretende diseñar las estrategias necesarias para visibilizar las aportaciones de las mujeres a nuestro patrimonio cultural. Con estas páginas queremos sentar las bases para crear nuevos instrumentos de interpretación del patrimonio, incorporando la perspectiva de género y permitiendo, así, que este contribuya a la consecución de la igualdad. (Apraiz Sahagún & Martínez Matía, 2018, p. 16)

La metodología que utilizo en este estudio se enmarca dentro de un enfoque cualitativo, interpretativo y crítico, la cual permite comprender la resignificación del patrimonio cultural mexicano a través de las intervenciones artísticas y ciudadanas. Esta postura considera el patrimonio como un fenómeno vivo, constantemente reconfigurado por las diversas prácticas sociales y culturales, como lo señala García Canclini (1989), quien conceptualiza el patrimonio cultural desde una perspectiva híbrida, en la cual, la tradición y la innovación se entrelazan en un escenario de contemporaneidad.

El tipo de investigación que propongo es de carácter exploratorio y descriptivo, dado que he indagado en las características, los procesos y los impactos de la intervención de la *Glorieta de las mujeres que luchan* en la espacio urbana de Ciudad de México, específicamente, pero también de otras expresiones artísticas contemporáneas que retoman el patrimonio cultural en otras espacios. El diseño de investigación se basó en un análisis de caso, centrado en esta intervención feminista y en las prácticas artísticas que cuestionan las narrativas oficiales sobre el legado cultural y social de México.

Constituí la unidad de análisis (objeto) en este estudio a partir de las intervenciones artísticas en la *espaciæ públicæ*, con un enfoque especial en la *Glorieta de las mujeres que luchan* y otras obras que se inscriben en el contexto del arte urbano y las antimonumentas. Para este fin, empleé una muestra no probabilística, basada en casos de relevancia para el estudio de la reinterpretación del patrimonio, como las obras de Tania Candiani, Edgar Flores “Saner” y Cix Mugre, que emplean símbolos del patrimonio prehispánico y popular para generar nuevos significados en el contexto actual. (Apraiz Sahagún & Martínez Matía, 2018)

Para la recolección de datos, opté por varias técnicas cualitativas. En primer lugar, hice una revisión documental, la cual incluyó artículos académicos, reportes de instituciones culturales y publicaciones especializadas que abordan el tema del patrimonio cultural y de las intervenciones artísticas, en especial la que me ocupa.

(Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, 2023; Postigo García et al., 2024)

Asimismo, llevé a cabo un análisis visual y discursivo de las intervenciones artísticas seleccionadas, para lo cual utilicé fotografías, y testimonios de ciudadanos que han interactuado con las espacios intervenidas –estas últimas obtenidas de fuentes secundarias como los sitios de Internet que han abordado el tema– (Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, 2023; Experiencias para la memoria, 2023; Fundación Heinrich Böll Stiftung, 2020). Inspiré este enfoque en el trabajo de Miguel Ángel Mesinas Nicolás (2016), quien destaca la importancia de los análisis de los discursos visuales y de los procesos de apropiación del espacio público.

En cuanto a la validez y confiabilidad de los datos, me aseguré de que los instrumentos utilizados: revisión de fuentes primarias y secundarias y análisis visual, hubieran sido rigurosos y coherentes con los objetivos del estudio, garantizando que los resultados fueran consistentes y válidos en términos de las interpretaciones culturales que pretendí realizar. Con la triangulación de fuentes y métodos reforcé el análisis, permitiendo una comprensión más completa de la dinámica de comprensión del patrimonio en la actualidad.

Finalmente, las técnicas de análisis de datos que utilicé en este estudio fueron principalmente: el análisis temático y el análisis de contenido, con los cuales conseguí identificar patrones, significados y narrativas emergentes en torno a las intervenciones artísticas. Con este enfoque seguí la línea de investigación de García-Doménech (2014), quien analiza el modo en que se transforma el espacio público a través de las dinámicas sociales y culturales, siendo el arte una de las principales formas de intervenir en este contexto. A través de estas técnicas, busqué comprender la forma en que contribuyen las manifestaciones artísticas contemporáneas a la resignificación de los símbolos patrimoniales, promoviendo un diálogo entre el pasado y las demandas sociales actuales de la sociedad civil representada en colectivas y grupos vulnerables.

Resultados

La reconfiguración del patrimonio en el arte contemporáneo mexicano

Los antimonumentos se insertan como elementos de una muy otra narrativa que se abre paso a empujones frente a “verdades históricas”, cuya única certeza es que agreden nuestra memoria de por sí herida y también nuestra historia, la que construimos día a día. Finalmente, forman parte de proyectos en pugna: proyectos históricos, de vida, de futuro, de mundos posibles. (Fundación Heinrich Böll Stiftung, 2020, p. 14)

El patrimonio cultural no es una entidad estática; por el contrario, es una construcción dinámica que evoluciona con el tiempo —o al menos eso debería pretenderse—, adaptándose a nuevos contextos sociales, políticos y tecnológicos. En la historia mexicana, artistas, diseñadores y la propia ciudadanía han asumido la tarea de dotar de nuevas interpretaciones el legado cultural, fusionando elementos tradicionales con expresiones modernas. Esta apropiación del pasado no solo preserva la memoria colectiva, sino que genera nuevas narrativas que dialogan con la identidad y la historia del país.

Uno de los momentos históricos que podría considerarse como el germen de esta resemantización, podría ser el movimiento muralista mexicano iniciado a principios del siglo pasado y en el que artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, entre los más conocidos, pintaron murales con los que pretendieron representar las luchas de la población mexicana, su historia y su herencia cultural (Arte Mexicano NeoCrotálico, 2023). No obstante, este movimiento no permaneció estático, ya que, en el siglo XXI, migró hacia el arte urbano y el grafiti, con exponentes como Edgar Flores “Saner” y Antonio Triana “Cix Mugre”, quienes incorporan iconografía prehispánica, dándole nuevas lecturas a los símbolos del pasado en el paisaje urbano contemporáneo. (MAIA CONTEMPORARY, s/f; Museum Tales, 2021)

En otras disciplinas artísticas, también se ha observado un in-

terés particular por resignificar el patrimonio desde una perspectiva crítica, un ejemplo de esto lo ofrece la artista Tania Candiani utiliza la tecnología para reimaginar prácticas artesanales, a la vez que explora la intersección entre tradición y arte actual. (Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2022)

La interpretación actualizada del patrimonio en el arte contemporáneo mexicano también está vinculada con el activismo y la política. Muchas artistas han utilizado símbolos culturales para visibilizar problemáticas sociales que nos atañen a todas, como los feminicidios, el desplazamiento forzado y la violencia estructural que vive México desde hace ya varios años. En este sentido, la relectura del patrimonio cultural en el escenario contemporáneo mexicano no solo implica un ejercicio estético, sino también es una reflexión profunda sobre la identidad, la memoria y las tensiones sociales del país. A través de diversas manifestaciones artísticas, las creadoras continúan dialogando con el pasado para construir nuevas perspectivas sobre el presente y el futuro de México.

La Glorieta de las mujeres que luchan como espacio de resignificación patrimonial

Sin duda, la *Glorieta de las Mujeres que Luchan* ha logrado no solo resignificar la memoria del país, sino también crear espacios para mujeres. Es claro que en ese sentido aún hay un camino muy largo para que la representación alimentada por todas nosotras realmente se convierta en lo más universal posible: sin sesgos de raza o color de piel, ni de clase, ni de orientación sexual o cualquier otra característica que hiciera posible la exclusión a otras mujeres de estas espacios. (Palaura et al., 2024, p. 230)

La antimonumenta *Glorieta de las mujeres que luchan*, que se ubica Paseo de la Reforma de Ciudad de México, es un ejemplo de resignificación del espacio público por parte de la ciudadanía, a través del arte y la manera en que los movimientos sociales se hacen de la memoria histórica para visibilizar sus causas, en este caso, las mujeres que erigieron la antimonumenta decidieron rendir home-

naje a las mujeres víctimas de violencia de género, desapariciones y feminicidios. Originalmente, esta espacia albergaba una estatua de Cristóbal Colón, la cual fue retirada en 2020 en el marco de una serie de protestas sobre la permanencia de monumentos relacionados con la conquista de América y su significado en la actualidad (Gobierno de la Ciudad de México, 2021a; Valero Pie y Rabotnikof, 2023). Vale la pena hacer notar que la controversia sobre estos monumentos no se presenta solamente en México, sino que ha permeado en distintos países que han visto en estas estatuas un agravio añejo, al representar a personajes opresores de diverso tipo: esclavistas, conquistadores, genocidas, entre otros.

En septiembre de 2021, colectivas feministas intervinieron la glorieta instalando una figura de madera pintada en color morado (color que se identifica con las protestas feministas), la cual fue denominada *antimonumenta*. La figura representa a una mujer con el puño izquierdo en alto. Este acto simbolizó una respuesta de las mujeres, pero de carácter ciudadano, frente a las narrativas oficiales y una reivindicación de la memoria colectiva de las mujeres que han luchado por sus derechos en México. (Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, 2023; Experiencias para la memoria, 2023; Gobierno de la Ciudad de México, 2021b; Pa-laura et al., 2024; Postigo García et al., 2024)

Posteriormente, en septiembre de 2023, el Gobierno de Ciudad de México colocó frente a este sitio una escultura titulada *Tlali*, diseñada por el artista Pedro Reyes. La obra representa a una mujer indígena de rasgos “prehispánicos” y “rinde homenaje a las mujeres indígenas de México”, como lo han señalado las autoridades capitalinas. No obstante, esta intervención generó polémica entre las diversas colectivas que habían conquistado de la narrativa visual de la glorieta, ya que consideraron que esa escultura –ejecutada por un artista hombre– desplazaba la iniciativa original y no respondía a las demandas de los movimientos feministas que se habían dado cita en la espacia. (Valero Pie y Rabotnikof, 2023)

La resignificación de esta espacio a través del arte y la acción colectiva pone de manifiesto el poder de los monumentos y memoriales como instrumentos patrimoniales de identidad y resistencia. Según Aleida Assmann (2011), la memoria cultural no solo se construye a partir de documentos y registros oficiales, sino también a través de las espacios públicas y los símbolos que albergan. En este sentido, la intervención colectiva de la glorieta no solo alteró físicamente el lugar, sino que reconfiguró su significado dentro del imaginario colectivo.

El arte desempeñó un papel en este proceso, convirtiendo a la glorieta en una espacio de memoria y de protesta pacífica, colectiva y de encuentro. La sustitución de monumentos históricos y la disputa por la memoria colectiva reflejan las tensiones entre las versiones oficiales de la historia y las vivencias de grupos marginados. Desde una perspectiva feminista, esta intervención, además de cuestionar la representación en la espacio pública, visibiliza las múltiples contribuciones de las mujeres en la historia nacional, las cuales suelen ser soterradas o llevadas a un segundo plano. Este fenómeno es parte de una tendencia global de reapropiación de espacios históricos, en donde las comunidades resignifican símbolos de poder para transformar narrativas de exclusión en afirmaciones de inclusión (Salvatierra y Delgado Campos, 2024). Autoras como Judith Butler (2007) han señalado que la resignificación de los espacios públicos y su ocupación simbólica son formas de resistencia que desafían las estructuras patriarcales de poder.

De este modo, a *Glorieta de las mujeres que luchan* ha sido un punto de encuentro para protestas y manifestaciones feministas, consolidándose como un sitio de memoria activa, viva y en constante resemantización. La investigadora Rita Segato (2016) apunta que la construcción de espacios de memoria colectiva conduce a generar narrativas alternativas que desafían la hegemonía del relato histórico oficial. Es así como, la intervención feminista en la glorieta no solo funge como un acto simbólico, sino que también se convierte en una herramienta para la articulación de demandas de justicia y reconocimiento de las mujeres en el entramado nacional.

Los nuevos significados que se configuran en esa espacia, nos deben conducir a una reflexión en torno al rol del patrimonio cultural en la construcción de las identidades sociales y el modo en que lo público es disputado y reconfigurado. Esta intervención no solo transforma el paisaje urbano, sino que también reescribe la historia desde una perspectiva que reconoce y valora las luchas de las mujeres en México.

Arte y resistencia: estrategias de aprehensión del espacio público

Que el presente es cambiante y el futuro incierto puede aceptarse con relativa facilidad. No tanto así que el pasado no se fija de una vez y para siempre, sino que es igualmente susceptible de transformarse en función de las miradas y los intentos por imprimirle un nuevo significado. (Valero Pie y Rabotnikof, 2023, p. 75)

Han sido diversas las colectivas y las artistas quienes han participado en la intervención artística de la *Glorieta de las mujeres que luchan*. El arte ha servido, entonces, como herramienta de resistencia y de visibilización. Expresiones como grafitis, placas conmemorativas, performances y otras intervenciones han transformado esta espacia en un foro vivo de denuncia y memoria. Estas prácticas de apropiación se han convertido en una forma de visibilizar debates sociales y reivindicaciones históricas que han sido sistemáticamente ignoradas en las narrativas oficiales (Fundación Heinrich Böll Stiftung, 2020; Pulido, 2021). En el caso de la *glorieta*, las intervenciones no solo abogan por la justicia de género, sino que se inscriben en un contexto global en el que los movimientos sociales utilizan el arte para desafiar el *statu quo*, al crear espacias de encuentro y diálogo con la sociedad. (Postigo García et al., 2024)

Estas acciones encuentran paralelismos en otros movimientos sociales tanto en México como en el resto del mundo, en los que el arte se convierte en un medio para generar un diálogo creativo, diverso y pertinente, el cual promueve el cambio social por medio de la colectividad creativa. Ejemplos como las intervenciones en la Plaza de Mayo en Argentina o el uso de murales en Chile durante

el estallido social de 2019 demuestran el modo en que el arte sigue siendo una herramienta para fortalecer la memoria colectiva y las demandas de justicia social (Barriendos Rodríguez, 2007; Castellanos, 2017; Yokoigawa et al., 2022):

Podemos observar hasta aquí que el muralismo va mucho más allá de los muros o el soporte que lo contienen. El resultado, sí es una obra plástica para la discusión, el goce y disfrute del espectador circundante. Pero, para quienes participaron, también es trabajo y construcción colectiva, organización comunitaria, autonomía, formas de rebeldía y resistencia –desde el momento en que se plantea tomar un muro, por ejemplo–, responsabilidad, toma de conciencia, respeto y, lo más importante, reconocer que se puede dejar de pensar y actuar como oprimidos y tomar acciones e iniciativas. (Castellanos, 2017, p. 151)

Desafíos y diferencias en torno a la toma del patrimonio cultural

La transformación de espacios patrimoniales mediante intervenciones artísticas y sociales plantea desafíos, pero también suscita diferencias que han conducido a cuestionamientos en torno a la definición, conservación y evolución del patrimonio cultural, no solo en México. Las intervenciones en estos sitios no solo modifican el aspecto físico de los monumentos, sino que alteran su simbolismo entre la sociedad. Estos procesos suelen incluir desde murales y esculturas efímeras hasta proyectos de revitalización urbana o prácticas artísticas colectivas que intervienen en la memoria pública y colectiva de una comunidad.

Uno de los principales retos que surgen de estas transformaciones, lo enfrentan las instituciones culturales del Estado, que deben asumir una postura activa que considere no solo la salvaguarda de los espacios, sino que tome en cuenta a la ciudadanía. Mientras que algunas políticas públicas y programas culturales favorecen la integración de estas nuevas expresiones como parte de un patrimo-

nio vivo y dinámico, otras instituciones se muestran reacias, debido a que temen que alteren o incluso destruyan el valor histórico y cultural de los monumentos –algo que se ha vuelto un motivo genuino de preocupación–. Esta tensión entre conservación y el uso de las espacios públicas –manteniéndolas vivas– obliga a preguntarnos: ¿las intervenciones artísticas y sociales deberían de ser reconocidas como nuevas formas de patrimonialización? Comprender esta cuestión requiere una reevaluación de los criterios tradicionales de conservación, que históricamente han enfatizado la preservación estática de los objetos y los espacios públicos. (Alegría Licuime et al., 2018)

Otro debate se centra en la relación entre la memoria oficial, representada por los monumentos y las narrativas del Estado, y la memoria colectiva, que emerge de las experiencias y preocupaciones de la sociedad civil. Los monumentos erigidos por el Estado a menudo están diseñados para narrar una historia oficial, que tiende a omitir relatos alternativos sobre el pasado con la intención de exaltar ciertos momentos de la historia nacional que suelen ser considerados gloriosos y que abonan a una narrativa heroica de un pasado glorioso.

Las intervenciones artísticas, especialmente aquellas impulsadas por movimientos sociales, visibilizan estas narrativas marginadas, creando espacios para la reivindicación de derechos ciudadanos y la reconstrucción de la memoria histórica desde una perspectiva más inclusiva (Castellanos, 2017). Sin embargo, estas intervenciones suelen ser percibidas como una amenaza por parte de quienes han sido designados para preservar dicha memoria oficial, que temen la erosión de las narrativas dominantes.

En este sentido, la intervención de artistas y colectivos en el patrimonio cultural no solo se relaciona con la preservación, sino también con cuestiones que involucran estructuras de poder y representación. A medida que se amplían las definiciones de patrimonio, surgen nuevas preguntas sobre quién decide qué se conserva y qué se transforma. Este debate se ve reflejado en la creciente

tendencia a incorporar enfoques más democráticos e inclusivos en la gestión del patrimonio, como lo demuestra el concepto de patrimonio intangible, que reconoce la importancia de las prácticas culturales vivas en lugar de solo los objetos o monumentos físicos. (Estrada Bonell y del Mármol Cartañá, 2021)

Conclusiones. La Glorieta de las mujeres que luchan: resignificación patrimonial y memoria crítica desde los márgenes

La sociedad actual parece tener una percepción confusa sobre el espacio público urbano, confusión que parte de su propio concepto. Zona verde, plaza o jardín son términos que la ciudadanía tiende a confundir y que pueden englobarse bajo el común denominador conceptual de espacio público. (García-Doménech, 2014, p. 302)

Como he delineado a lo largo del presente texto, la Glorieta de las mujeres que luchan se ha convertido en una muestra paradigmática de la apropiación y resemantización del patrimonio cultural a partir de prácticas ciudadanas críticas, especialmente desde los feminismos contemporáneos interseccionales que involucran distintas corrientes de pensamiento. La intervención que se ha llevado a cabo no solo transforma una espacia urbana patrimonial en símbolo de denuncia y resistencia, sino que cuestiona activamente los discursos oficiales sobre la memoria, el patrimonio y la identidad nacional.

Con esta investigación he buscado mostrar que las prácticas artísticas y ciudadanas en la espacia pública, como lo son las antimonumentas, permiten dotar de nuevas significaciones al patrimonio cultural, en el caso particular de este estudio, al mexicano al desafiar la noción de un legado fijo y monumentalizado, convirtiéndola en una espacia viva de lucha, memoria y transformación

social. La resignificación de la *glorieta* ilustra la capacidad dinámica del patrimonio cultural, que se adapta y refleja los debates sociales. Este proceso de revive la memoria colectiva y redefine lo que entendemos por patrimonio, destacando la importancia de la identidad como eje de la construcción cultural. (Alegría Licuime et al., 2018; García-Doménech, 2014)

La construcción de nuevos significados que se le atribuyen a distintas manifestaciones patrimoniales no es un acto aislado, sino parte de un proceso más amplio en el que el patrimonio se convierte en terreno en disputa simbólica y política, tal como ya había advertido García Canclini (1989) al proponer una visión híbrida y dinámica de la cultura, pero lo hace a partir de cargas positivas, es decir, intervenciones artísticas y sociales activas. La *glorieta* representa así un patrimonio que no solo se preserva y se aleja de la ciudadanía, so pena de ser sancionada, sino que se activa como herramienta de agencia social, como lo han argumentado Alegría Licuime y otros (2018) desde el giro social de la memoria. En este sentido, la obra trasciende el ámbito estético para adquirir una función ética y política viva y abierta a nuevos debates.

Este caso subraya el modo en que las transformaciones en la *espaciæ públicæ* habilitan un sentido de propiedad y visibilidad para grupos históricamente marginados, como las mujeres: indígenas, jóvenes, afrodescendientes..., cuya participación en la historia de México ha sido invisibilizada de forma sistemática. Este tipo de intervenciones urbanas conduce a la reflexión en torno a la necesidad de integrar perspectivas diversas en la narrativa del patrimonio, reconociendo su carácter inclusivo, plural y activo.

Es así como este análisis ha permitido concluir que la intervención feminista en la *glorieta* articula múltiples dimensiones de lo patrimonial: lo tangible y lo intangible, lo institucional y lo comunitario, lo histórico y lo actual. Esta multiplicidad de vertientes da lugar a una narrativa inclusiva y contrahegemónica que interpela la neutralidad pretendida por los discursos patrimoniales oficiales,

y propone en cambio, un modelo de patrimonio situado, afectivo y en constante negociación, en sintonía con los planteamientos de Apraiz Sahagún y Martínez Matía (2018) sobre la necesidad de integrar la perspectiva de género –entre otras perspectivas– en las políticas patrimoniales del Estado.

Por otra parte, el caso estudiado evidencia la tensión entre las formas institucionales de gestión patrimonial y las intervenciones ciudadanas, como lo señalan Mesinas Nicolás (2016) y Ramírez Kuri (2021). Al intentar regular o invisibilizar estas expresiones, las instituciones culturales suelen revelar los límites del enfoque tradicional de conservación. Por tanto, reconocer el potencial transformador de estas intervenciones implica repensar también los marcos normativos desde una perspectiva de derechos humanos y culturales, memoria activa y justicia simbólica.

A través de la intervención artística, la *espacia pública* se convierte en un lugar de reivindicación de derechos básicos, comúnmente socavados por el aparato del Estado, permitiendo que las conquistas de diferentes colectividades sean valoradas en el presente. Al mirar hacia el futuro del patrimonio en México, es trascendental considerar la forma en que estas resignificaciones necesitan integrarse a una narrativa inclusiva y representativa de la diversidad y complejidad de la historia y cultura mexicana, pero también a nuevas versiones de la normatividad existente.

Al analizar el contexto que derivó en la antimonumenta de la *Glorieta de las mujeres que luchan* me ha llevado a concluir que el patrimonio cultural mexicano se encuentra en una fase de reconfiguración crítica. Las prácticas ciudadanas contemporáneas, en el caso que me ocupa, aquellas impulsadas por colectivas feministas, no solo reescriben el significado de las espacias urbanas patrimoniales, sino que amplían el horizonte de lo que puede ser considerado patrimonio (cultural, pero también social). En un contexto de profundas demandas sociales por justicia y visibilidad tanto simbólica como física, estas formas de apropiación crítica del pasado ofrecen

nuevas posibilidades para construir una memoria más plural, una identidad más inclusiva y una cultura patrimonial verdaderamente viva que sea el reflejo de lo que verdaderamente está manifestando la ciudadanía.

Referencias

- Alegría Licuime, L., Acevedo Méndez, P., & Rojas Sancristoful, C. (2018). Patrimonio cultural y memoria. El giro social de la memoria. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 34, 21–35.
- Apraiz Sahagún, A., & Martínez Matía, A. (Eds.). (2018). **Patrimonio Cultural y Perspectiva de Género. Libro Blanco**. Bizkaiko Foru Aldundia, Diputación Foral de Bizkaia.
- Arte Mexicano NeoCrotálico. (2023, marzo 5). *Muralismo: Arte de las Paredes Públicas*. Neocrotálico. <https://www.neocrotalic.com/post/muralismo-arte-de-las-paredes-publicas?lang=es>
- Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press. <https://archive.org/details/culturalmemorywe0000assm>
- Barriendos Rodríguez, J. (2007). El arte público, las ciudades-laboratorio y los imaginarios urbanos de Latinoamérica. *Aisthesis*, 41, 68–88.
- Béjar, R., & Rosales, H. (Eds.). (2005). *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas*. UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (M. A. Muñoz, Trad.). Paidós.
- Castellanos, P. (2017). Muralismo y resistencia en el espacio urbano. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 7(1), 145–153.
- Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos. (2023, abril 12). *Frente amplio de la Glorieta de las Mujeres que Luchan*. Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos. <https://cmdpdh.org/caso-frente-amplio-de-lacaso-glorieta-de-las-mujeres-que-luchan/>
- Estrada Bonell, F., & del Mármol Cartañá, C. (2021). *Patrimonio cultural inmaterial: Enfoques, gestión y desafíos* (Patrimonio y museos locales: temas clave para su gestión, pp. 309–326). PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural. Colección PASOS.

- Experiencias para la memoria. (2023, abril 12). *Un lugar para exigir el reconocimiento de las luchas de las mujeres en México y su derecho a la memoria*. Experiencias para la memoria. <https://experienciasparalamemoria.mx/glorieta-de-las-mujeres-que-luchan/#:~:text=La%20Glorieta%20de%20Las%20Mujeres,su%20ob%C3%BAqueda%20de%20verdad%20y>
- Fundación Heinrich Böll Stiftung. (2020). *Antimonumentos. Memoria, verdad y justicia*. Heinrich Böll Stiftung.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, CNA.
- García-Doménech, S. (2014). Percepción social y estética del espacio público urbano en la sociedad contemporánea. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(2), 301-316. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n2.41696
- Gobierno de la Ciudad de México. (2021a, septiembre 15). *Aprueba COMAEP por unanimidad reubicación de la estatua de Cristóbal Colón al Parque América*. Ciudad de México. Capital de la Transformación. Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda. <https://www.seduvi.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/aprueba-comaep-por-unanimidad-reubicacion-de-la-estatua-de-cristobal-colon-al-parque-america>
- Gobierno de la Ciudad de México. (2021b, septiembre 15). *Glorieta de las mujeres que luchan*. MexicoCity. La guía oficial para visitantes de la Ciudad de México. <https://mexicocity.cdmx.gob.mx/venues/glorieta-de-mujeres/?lang=es>
- MAIA CONTEMPORARY. (s/f). *Saner*. MAIA CONTEMPORARY. <https://www.maiacontemporary.com/saner>
- Mesinas Nicolás, M. Á. (2016). El derecho del patrimonio cultural. Análisis desde la perspectiva de los derechos humanos y su aplicación por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México. *Intervención*, 7(14), 71-81.
- Museo Universitario de Arte Contemporáneo. (2022). *Tania Candiani. Como el trazo, su sonido* (1a ed., Vol. 095). Cultura UNAM, MUAC.
- Museum Tales. (2021). *Cix Mugre: Urban art is not only Banksy!* Museum Tales. <https://museumtales.com/2021/02/11/cix-mugre-urban-art-is-not-only-banksy/>
- Palaura, Daniela Pascual Cáceres, & Taylor Muñoz, E. (2024). Restauradoras con Glitter contra la criminalización de la protesta. *Memorias disidentes: Revista de estudios críticos del patrimonio, archivos y memorias*, 1(2), 207-212.

- Postigo García, M., Espinoza Díaz De Cossío, I., García Mendoza, M. C., & González Martínez, M. F. (2024). Glorieta de las mujeres que luchan: Una espacio de resignificación. *Memorias disidentes: Revista de estudios críticos del patrimonio, archivos y memorias*, 1(2), 229–233.
- Pulido, P. V. (2021). Arte público y espacio público en la ciudad neoliberal. Del atrio de San Francisco a la Ciudadela, Centro Histórico-CDMX. En *Espacios públicos y ciudadanías en conflicto en la Ciudad de México* (pp. 257–336). UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Juan Pablos editor.
- Ramírez Kuri, P. (Ed.). (2021). *Espacios públicos y ciudadanías en conflicto en la Ciudad de México*. UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Juan Pablos editor.
- Salvatierra, K. S., & Delgado Campos, J. (Eds.). (2024). *Género, ciudad y espacio social*. PUEC / UNAM.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- Universidad de Guadalajara. (2023, septiembre 7). *Artistas jaliscienses reinterpretan el muralismo mexicano en BPEJ*. Universidad de Guadalajara / Coordinación General de Comunicación Social. <https://comsoc.udg.mx/noticia/artistas-jaliscienses-reinterpretan-el-muralismo-mexicano-en-bpej>
- Valero Pie, A., & Rabotnikof, N. (2023). ¿Qué hacer con el pasado? *Tiempo, memoria e historia en torno a la estatua de Cristóbal Colón*. 60, 73–108. <https://doi.org/10.48102/hyg.vi60.445>
- Yokoigawa, M., Cázares Cerda, G., & Rojas Cuevas, M. (Eds.). (2022). *Protesta y resistencia. El arte contemporáneo en América Latina*. UAEH.



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Cada texto refleja la voz y perspectiva de su autor o autora, responsable de su contenido, así como de los ajustes y revisiones que dan forma final a su obra.

Innovación, patrimonio y transformación social desde las artes y el diseño.

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval dictaminadores (doble ciego), conforme a políticas editoriales universitarias, y fue sometido a un proceso de identificación de duplicidad de la información mediante un software especializado.

Primera edición, agosto 2025.

Alma Elisa Delgado Coellar | Juana Cecilia Angeles Cañedo

Coordinadoras

Colección:

Tramas Interdisciplinarias: Arte, Diseño y Cultura en Movimiento



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en:

<https://editorialedpuniversity.com/>

<https://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/publicaciones/>

ISBN: 978-1-967080-17-5

<https://doi.org/10.23882/siayd.25.17-5>

Cada texto refleja la voz y perspectiva de su autor o autora, responsable de su contenido, así como de los ajustes y revisiones que dan forma final a su obra.

Director del equipo editorial: Edgardo Machuca

Portada y diseño editorial: Alma Elisa Delgado Coellar

Agradecimiento especial al **Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño** de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México.

Gracias al **nodo de la Cátedra UNESCO “Universidad e Integración Regional”** con sede en la FES Aragón, UNAM. Línea de investigación: “Arte, Identidad, Cultura y Educación”.

