

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

Coordinadoras

Guadalupe de la Torre Villalpando

Elizabeth García Aguirre

ISBN: 978-607-539-152-6



PUBLICACIONES
DIGITALES
ENCRYM-INAH

PUBLICACIONES **ENCRyM**

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

Coordinadoras

Guadalupe de la Torre Villalpando

Elizabeth García Aguirre



PUBLICACIONES
DIGITALES
E N C R Y M - I N A H

Créditos

Secretaría de Cultura

Secretaria

María Cristina García Zepeda

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Director General

Diego Prieto Hernández

Secretaria Técnica

Aída Castilleja González

Secretaria Administrativa

Maribel Núñez-Mora Fernández

Coordinadora Nacional de Difusión

Adriana Konzevik Cabib

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía

Director

Andrés Triana Moreno

Subdirección de Investigación

Guadalupe de la Torre Villalpando

Secretaria Académica

Ma. de Lourdes González Jiménez

Subdirectora de Planeación y Servicios Educativos

Lyla Patricia Campos Díaz

Coordinadora Académica de la Licenciatura en Restauración

María de los Ángeles Hernández Cardona

Coordinadora Académica del Posgrado en Museología

Enoé Mancisidor Pérez

Coordinador Académico de la Maestría en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Inmuebles

Luis Carlos Bustos Reyes

Coordinador Académico de la Maestría en Conservación de Acervos Documentales

Jesús Fernando Monreal Ramírez

Comisión de Publicaciones de la ENCryM

Ximena Agudo Guevara

Luis Carlos Bustos Reyes

Guadalupe de la Torre Villalpando

Mariana Flores Hernández

Elizabeth García Aguirre

Carlos García Benítez

María Ruiz Cervera

Programa de Publicaciones ENCryM

Elizabeth García Aguirre

Diseño y formación editorial

Erika Castillo Licea

Corrección de estilo y finas

Silvia Patricia Arce Garza

Estudios sobre conservación, restauración y museología. Vol. V es una publicación realizada por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta, del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso de los tratados internacionales aplicables, la persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes. El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente la opinión del Comité Editorial de *Estudios sobre conservación, restauración y museología* de la ENCryM o del INAH.

"Estudios sobre conservación, restauración y museología. Volumen V"

ISBN Volumen V: 978-607-539-152-6

"Estudios sobre conservación, restauración y museología"

ISBN Obra Completa: 978-607-484-548-8

Primera edición: 2018 D. R. © 2018 INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Córdoba 45, colonia Roma, 06700, Ciudad de México.
publicaciones@encrym.edu.mx
Producido y hecho en México

Índice

LA PROBLEMÁTICA DEL PATRIMONIO CULTURAL

Cambios y contradicciones en políticas públicas respecto al patrimonio arqueológico mexicano
María Concepción Obregón Rodríguez
5.....Ir

Bordados tenangos: de patrimonio cultural a marca colectiva
Diana Macho Morales
15.....Ir

Entre el arte y la artesanía: ¿qué y cómo conservarlo?
Ana Lizeth Mata Delgado / Claudia María Coronado García
32.....Ir

Patrimonio e iconografía indígena: binomio en discusión
Libertad Mora Martínez / Ociel Mora López
45.....Ir

Retos para la gestión del patrimonio cultural: una aproximación decolonial al caso del Centro Histórico de la Ciudad de México (2008-2014)
Georgina Carbajal
57.....Ir

El impacto del mercado inmobiliario en la conservación del patrimonio urbano arquitectónico de la Ciudad de México
Daniel Monroy Márquez
66.....Ir

La dicotomía de lo público y lo privado en el patrimonio inmueble: un acercamiento axiológico para su conservación
Francisco José Casado Pérez
89.....Ir

FRONTERAS ENTRE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

La noción de funcionalidad y su impacto en la intervención de instrumentos musicales
Lourdes N. Nava Jiménez
100.....Ir

El documento visual en la conservación del arte electrónico en México. Un caso de estudio
Jesús Fernando Monreal Ramírez
114.....Ir

Consolidando decisiones: reflexiones sobre el proceso de intervención en dos pinturas del artífice novohispano de José de Ibarra
María Magdalena Castañeda Hernández / Mariana Flores Hernández / José Alberto González Ramos / Paola Limón Civera / Paula Renata Mues Orts
122.....Ir

EL PATRIMONIO Y SUS DISCIPLINAS

Curador, mediador, intérprete: roles cambiantes en el campo de la educación patrimonial
Manuel Gándara Vázquez
132.....Ir

Estudio arqueobotánico de algunas maderas halladas en el subsuelo de la Ciudad de México
Ana Laura Avelar Carmona / Aurora Montúfar López
146.....Ir

Incontenible: entre la creación artística y la conservación
Colectivo Sonámbulo: Karla Rebolledo / Darío Alberto Meléndez Manzano / Ana Lizeth Mata Delgado / Claudia María Coronado García / Sulema Sánchez Cantú
157.....Ir

EL PROFESIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL

El restaurador contemporáneo: mente abierta para soluciones creativas
Ana Lizeth Mata Delgado / Claudia María Coronado García
171.....Ir

Una mirada introspectiva. El Seminario Taller de Conservación de Fotografías en la ENCRyM
Liliana Dávila Lorenzana / Estíbaliz Guzmán Soto / Javier Hinojosa Hinojosa
182.....Ir

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Cambios y contradicciones en políticas públicas respecto al patrimonio arqueológico mexicano

María Concepción Obregón Rodríguez

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx

www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Patrimonio arqueológico e histórico, contexto histórico, mercantilización, conservacionismo.

Resumen

Este texto busca reconstruir los contextos históricos específicos que generaron un cambio en las políticas públicas del Estado mexicano sobre el manejo y la gestión del patrimonio arqueológico e histórico del país. Políticas que han llegado a contraponerse y que han dado lugar a posturas irreconciliables (una nostálgica y conservacionista; otra que promueve su mercantilización).

Antecedentes

Los cambios en la realidad mexicana e internacional debidos al proceso de globalización, han generado que durante las últimas décadas México experimentara profundas contradicciones con respecto a las políticas públicas desarrolladas y a la normatividad vigente del uso, manejo y protección del rico patrimonio arqueológico prehispánico que lo distingue. El objetivo de la presente ponencia es comprender el porqué y el cómo, con el tiempo, se fue gestando la coyuntura actual del patrimonio arqueológico analizando los contextos económico y político específicos que dieron lugar a cambios discordantes en las posturas oficiales.

Considero que estas contradicciones tienen su origen en el hecho de que, por casi un siglo, el patrimonio arqueológico prehispánico fue conceptualizado y gestionado exitosamente por el Estado posrevolucionario mexicano como fun-

damento de un discurso que, a través de medios de difusión muy eficaces (entre los que el muralismo ocuparía un lugar destacado), buscó crear una identidad nacional con la cual dar cohesión a los muy diversos grupos sociales, étnicos y lingüísticos que constituían la población del país.

Sin embargo, en los últimos años del siglo XX y principios del XXI, el discurso nacionalista ha tenido que enfrentarse a que el patrimonio sea visto también, tanto por la iniciativa privada como por el mismo Estado, con la influencia de las tendencias neoliberales globales, como un recurso cultural explotable en el sentido económico. Es decir, como generador directo de ganancias-divisas por medio del turismo. Proceso muy semejante a lo ocurrido en el mundo, en donde el desarrollo tecnológico y la globalización del intercambio han modificado sustancialmente la articulación entre el capital, el trabajo y los procesos simbólicos, todo ello con fuertes repercusiones en la producción cultural (García Canclini, 2007).

Desafortunadamente hoy en día en México aún no se ha logrado plantear una forma apropiada para integrar dos perspectivas tan disímiles; una que pudiera responder adecuadamente a preguntas tan importantes como las siguientes: ¿cómo hacer que los recursos culturales sean sustentables económica y socialmente (es decir, combinen el valor mercantil y fomenten empleos e inversiones), y al mismo tiempo conserven valores simbólicos y estéticos tradicionales?, ¿cómo podrían estos contribuir a renovar los imaginarios colectivos y potencializar la creatividad de quienes están relacionados con ellos?, o ¿cómo evitar que su uso mediático convierta recursos como son las zonas arqueológicas o las tradiciones locales en mero espectáculo/entretenimiento?

Si bien las políticas públicas y la normatividad que rige hasta hoy el manejo y gestión del patrimonio arqueológico e histórico en el país han sido consideradas por largo tiempo como modelo a seguir por otras naciones debido a sus buenos

resultados hasta la mitad del siglo XX, hay que tomar en cuenta que estas fueron diseñadas hace muchas décadas y en estrecha concordancia/correspondencia con el discurso identitario (definitorio de “lo mexicano”) mencionado líneas arriba, pero han dejado de tener pertinencia y eficacia para responder a las necesidades impuestas por la realidad económica y social del presente. Lo anterior crea la necesidad urgente de actualizarlas si se quiere garantizar la protección de dicho patrimonio con las nuevas condiciones de su uso y circulación.

El discurso nacionalista (décadas de 1930 y 1940)

Al término del movimiento armado revolucionario que cimbró a México en las primeras dos décadas del siglo XX (1910-1921), el país quedó profundamente fracturado, por lo que como bien dice Néstor García Canclini

necesitaba, junto con las medidas de unificación económica (reforma agraria, nacionalizaciones, desarrollo conjunto del mercado interno) y política (creación de un partido único, de la central de trabajadores) que se estableciera una homogeneidad ideológica. La castellanización de los indígenas y la exaltación de su capital cultural bajo la forma de patrimonio común de todos los mexicanos fueron algunos de los recursos privilegiados (García Canclini, 2007, p. 123).

En esta última estrategia, la exaltación del pasado prehispánico, tan evidenciado por monumentales ruinas y gran diversidad de huellas materiales de ese periodo, encontradas a lo largo y ancho de buena parte del territorio nacional, tendría un papel central. Esta sobrevaloración de la herencia indígena junto con exaltaciones folcloristas de lo popular, contaba ya con importantes antecedentes pues desde el movimiento que

había dado lugar a la lucha por la independencia frente a España a principios del siglo XIX, se había empezado a usar como uno de los elementos mediante los cuales se iría configurando la idea de nación (Ochiai, 2002).

Con el uso de los medios de difusión como el movimiento artístico del muralismo mexicano, la versión oficial y maniquea de la historia patria difundida mediante la formación escolar, o la fuerte inversión pública en museos y exposiciones, el discurso político nacionalista creado por la posrevolución (a partir de los años treinta), grabaría en el imaginario colectivo de manera muy exitosa rasgos selectivos (únicamente lo correspondiente a las grandes civilizaciones mesoamericanas y dentro de estas predominantemente la azteca, dejando de lado lo aridoamericano de nuestro pasado prehispánico), subrayándolos como el cimiento o raíz de la creatividad y personalidad que nos distingue como mexicanos. Con ello, promovieron que grupos étnicos y sociales muy diversos y con relaciones conflictivas entre sí, se sintieran unidos y parte integrante de una colectividad diferente de lo exterior y orgullosa de dicha herencia, con lo que en última instancia se fortalecía la legitimidad del sistema político que se estaba estructurando para gobernarla.

En congruencia con el importante papel que se dio a dicho pasado indígena, fueron creándose normas, leyes y organismos públicos especializados cuya misión sería la de rescatar, proteger, administrar y difundir los bienes arqueológicos, históricos y artísticos del país. Uno de estos organismos, que en esta ponencia nos interesa en especial, fue el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) fundado en 1939 bajo la presidencia de Lázaro Cárdenas.

Las tareas que le serían encargadas y el marco legal creado para poder llevarlas a cabo circunscribieron la responsabilidad de esta institución a los restos arqueológicos, históricos, paleontológicos que habían sobrevivido de las épocas prehispánica y colonial, dejando fuera de su competencia los

representativos del México moderno. Al desempeñarlas terminaría instaurando, según lo ha calificado el arqueólogo José Luis Lorenzo, un verdadero “monopolio gubernamental/de Estado” sobre la investigación, restauración y difusión de dichos recursos culturales. A lo que además se sumó por mucho tiempo el de la formación profesional de los futuros arqueólogos del país dentro de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) (Lorenzo, 1984). Desde sus orígenes el INAH se caracterizaría por una estructura organizativa piramidal y completamente centralizada con respecto a la toma de decisiones.

Paralelamente a este proceso de institucionalización también serían revalorados, y en consecuencia recibirían un importante impulso oficial, otros recursos culturales entre los cuales están prácticas y expresiones como las fiestas populares y la producción de artesanías. Es decir, experiencias y bienes con sabor local, que igualmente serían conceptualizados como productos “típicos” mexicanos, y que resultaban atractivos por contrastar con la tendencia homogeneizadora de la vida moderna y la producción en serie que empezaba a dominar el mercado internacional.

La segunda mitad del siglo XX

Como resultado de este proyecto nacionalista, para mediados del siglo XX México había llegado a destacar en el ámbito mundial por contar con un modelo de política cultural propio (Cottom, 2012) y considerado de vanguardia por su fuerte desarrollo de la gestión y la promoción del patrimonio histórico y artístico nacional. La construcción, a principios de la década de 1960, de espectaculares museos para albergar colecciones de su arte e historia, como el Museo Nacional de Antropología y el de Arte Moderno, entre otros, materializaría los puntos centrales del discurso oficial nacionalista que el Estado promo-

vía desde hacía varias décadas (Iannini, 1987; Ramírez Vázquez, 2012). En sus exhibiciones puede distinguirse una actitud que podríamos caracterizar de reverente (casi de veneración) frente a los bienes patrimoniales en que se había fundamentado dicho discurso.

Años después sería promulgada la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (LFMZAAH) aún vigente en México hasta la actualidad en materia de patrimonio cultural. En ella no se emplea directamente el término patrimonio sino los de monumento (tan altamente criticado en años posteriores) y zona arqueológica. Establece que sin importar el tipo de propiedad (comunal, privada o federal) de los terrenos sobre los cuales se encuentren, todos estos bienes son “propiedad de la nación, inalienables e imprescriptibles” y en tanto son de interés público encarga al gobierno federal (Presidencia de la República-Secretaría de Educación Pública-INAH) su salvaguarda.

Esta ley fue considerada “idónea, ya que asigna mayores poderes al Estado en la protección de su patrimonio arqueológico, lo cual se considera como una ventaja pues nos encontramos ante un organismo federal que sirve de contraparte de los intereses regionales” (Medina y Becerril, 2012, p. 245). En mi opinión, la centralización de toda responsabilidad sobre el patrimonio cultural que otorga en específico a la autoridad federal, dentro de un contexto político caracterizado por el monopolio de un solo partido (Partido Revolucionario Institucional, PRI), por fuertes relaciones jerárquicas de subordinación y la fuerza de la autoridad presidencial, explica la intensidad y en cierto sentido la efectividad que esta logró tener por varias décadas, con instituciones como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en lo concerniente a su manejo y protección. Sin embargo, a largo plazo tendría también un efecto perjudicial ya que eso mismo hizo que el resto de los actores sociales (entre ellos

la iniciativa privada e incluso las propias autoridades gubernamentales locales y/o estatales) se sintieran completamente excluidas/desvinculadas de dicha responsabilidad, con peligrosas consecuencias sobre las posturas que adoptarían más recientemente, cuando procesos generales de descentralización política del Estado mexicano les darían oportunidad de intervenir en él.

Fue en esos años (décadas de 1960 y 1970) cuando algunos de los bienes patrimoniales, entre ellos los arqueológicos, que habían sido tan subrayados por el discurso oficial como piedras angulares sobre las que descansaba la identidad mexicana, empezarían a ser vistos también por ciertos sectores de la población y por el mismo Estado, como recursos con posibilidad de ser explotados económicamente por medio del turismo, junto con playas y otros paisajes naturales. Esto no fue sino una respuesta inmediata a profundos cambios en la situación socioeconómica del país, que después de haber vivido un proceso de industrialización acelerado (el llamado “milagro mexicano”) en algunos sectores, buscaba igualmente desarrollar otros como lo era el del turismo, y con ello contribuir a incrementar la reserva de divisas para poder seguir invirtiendo en la deseada modernización del país.

Debido a la profunda marca que el discurso nacionalista había dejado para entonces en el imaginario social de buena parte de los mexicanos (al menos los que habían recibido educación escolar), el interés en explotar los recursos culturales como fuentes de ingresos encontraría fuertes resistencias por parte de muy diversos grupos. Se configuró así una reacción que sobrevive hasta nuestros días y que podría clasificarse como “conservacionista”, ya que defiende que el patrimonio cultural debe permanecer intocado/inalterado. Dicha postura fue enarbolada en ese momento tanto por algunos de los funcionarios que llevaban tiempo dentro del sector cultural, como también por intelectuales y grupos con agendas políticas específicas, que empezaron a interpretar las mismas

manifestaciones culturales indígenas y populares ahora como expresiones de “grupos subalternos”,¹ que podían desafiar el desarrollo del capitalismo y el proyecto ideológico que había impuesto la posrevolución.

Como consecuencia de dicha resistencia surgieron esfuerzos muy distintos al oficial (las ONG, los científicos sociales, los miembros de las propias comunidades locales y los museos comunitarios, entre otros) que intentaron asegurarse de que no hubieran cambios con respecto a cómo se había llevado la gestión y el manejo de los bienes patrimoniales hasta entonces. Sin embargo, en el aspecto conceptual estos esfuerzos en su mayoría quedaron estancados en lo que García Canclini ha definido como un idealismo folclórico romántico con fuerte carga sentimental, que de hecho acepta la versión oficial concebida en el pasado ya que sigue entendiendo a los bienes patrimoniales, objetos artesanales y tradiciones populares como expresiones “auténticas” del genio nacional. Esto los lleva a limitarse a señalar “aspectos puros de esa identidad prestando atención únicamente a lo que nos diferencia de otros, y en consecuencia pretende resistir la penetración occidental o moderna” (García Canclini, 2007, p. 33), oponiéndose por principio a cualquier alteración en ellos o en sus usos por considerar que se generaría su degradación.

Esta política defensora de “modalidades arcaicas”, concluye el mismo autor, al no reconocer la dinámica histórica y los intereses de clase con los cuales se ha construido el propio concepto de nación, resulta incapaz de explicar el tema y, en consecuencia, de generar políticas adecuadas con respecto a la forma en que el sector cultural se ha reconfigurado en las úl-

timas décadas a nivel global. Cancelando así la oportunidad de que las políticas culturales unidas a la innovación tecnológica puedan potenciar la creatividad, demostrada por ejemplo por los medios digitales, en algunos otros campos de la cultura.

En 1982 México enfrentó una fuerte crisis económica (devaluación de la moneda, control de cambios y nacionalización de la banca), lo que hizo que el gobierno (a partir del sexenio del presidente Miguel de la Madrid) en su intento por salir de esta viera al comercio exterior como medio para equilibrar la balanza de pagos del país. Como consecuencia, el Estado mexicano decidió abandonar el proteccionismo que le había caracterizado hasta entonces, y abrió las puertas a productos e inversiones extranjeras incluyendo el sector de los servicios; además, aceleró la privatización de varias entidades paraestatales (líneas aéreas, empresas mineras, productoras de café, etcétera).

En congruencia con esta nueva política también “se adelgazó el aparato estatal en la cultura y aumentó la intervención de empresas privadas nacionales y transnacionales” (García Canclini y Piedras Fera, 2006, p. 9), sustituyéndose, por ejemplo, la política de construcción de grandes museos públicos que se había dado, por el apoyo a otros más modestos y locales (comunitarios y/o de sitio). Los fuertes cambios en este ámbito desatarían un amplio debate entre funcionarios públicos, intelectuales, artistas y legisladores sobre si el gobierno federal (y como parte de este el INAH) debería continuar centralizando, tan intensamente como lo había hecho hasta entonces el manejo de la cultura, o si en cambio debía seguir la política general de desregulación limitando su intervención a solo vigilar la actividad privada en el sector; o incluso dejarlo desarrollarse libremente de acuerdo con las interacciones del mercado. Debate que derivaría a fines de los años ochentas en la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).

Sin embargo, el nuevo organismo no logró resolver este dilema pero alteró el funcionamiento del subsector cul-

¹ Concepto referente a la condición de subordinación en el contexto de dominación capitalista. Tiene sus orígenes en el pensamiento marxista pero adquirió importancia teórica al ser desarrollado en la obra de Gramsci.

tura que había antes alcanzado tanta fuerza, empezando por romper su estrecha vinculación con la educación (uno de los principios centrales de la política cultural mexicana hasta entonces), no solo desde el punto de vista administrativo sino también ideológico (Cottom, 2012). El Conaculta nunca llegó a formular una definición clara de sus competencias frente a las de las instituciones que se encargaban del patrimonio y a las que coordinó (INAH, INBA, Instituto Mexicano de Cinematografía-Imcine, entre otras), por lo que terminó duplicando muchas de sus funciones; además de convertirse en un intermediario en el aspecto presupuestal entre la Secretaría de Educación Pública y estas. Tampoco mantuvo una postura uniforme y coherente en la toma de decisiones en relación con el fenómeno de “mercantilización” del patrimonio (por ejemplo, en el caso del uso de zonas arqueológicas para espectáculos multitudinarios) e incluso su actuación llegó a ser contraria a la descentralización del sector que se pretendía lograr.

La nueva conceptualización gubernamental sobre el papel que la cultura, y dentro de esta el patrimonio, debía tener en la vida nacional, así como el interés por su posible explotación para obtener ganancias económicas, trajo enormes cambios en el diseño e implementación de las políticas gubernamentales. Las autoridades locales excluidas por décadas de su cuidado, en cuanto vieron alguna posibilidad de intervenir y beneficiarse de ello, empezaron a luchar por ejercer sobre este sector y bienes (culturales) bajo su jurisdicción un control semejante al que había ejercido antes el poder central, sin contar con personal preparado y/o con experiencia para ello; además, resistiéndose a seguir las directrices de la autoridad y guía de las políticas nacionales. Uno de los primeros ejemplos de esto fue el caso de la cuestionable reconstrucción del sitio arqueológico El Tajín, en Veracruz, hecha no de acuerdo con criterios académicos sino con el interés específico del gobierno del estado por contar con una zona arqueológica que pudiera atraer a turistas masivamente.

La política de escasa regulación estatal fue también notoria en los medios de comunicación masiva, lo que posibilitó en pocos años el crecimiento exponencial del poder de las empresas privadas en ellos y la entrada de formatos externos de información y entretenimiento, que al mismo tiempo alcanzaban a impactar sobre un mayor número de mexicanos. Todo esto contribuyó a que se desdibujara aún más la directa identificación del patrimonio cultural (en especial el mesoamericano e indígena) como manifestación de la identidad mexicana, que había sido tan promovida décadas atrás.

El gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) buscó una integración más profunda de México en los procesos de globalización; se acentuaron aún más las políticas económicas y sociales neoliberales, y dentro de estas la postura tendiente a considerar el patrimonio y los recursos culturales en general como mercancías a vender. Con relación específicamente a los patrimonios arqueológicos, dicho interés derivaría en el financiamiento oficial de catorce Proyectos Especiales (conocidos en el INAH como Macroproyectos) con inversiones millonarias nunca antes vistas en la investigación y conservación de zonas arqueológicas. Estos iban dirigidos a trabajar en la reconstrucción y el embellecimiento de sitios monumentales (Teotihuacan, Palenque, Chichén Itzá, Monte Albán, Xochicalco, Xochitécatl, Museo de las Culturas del Norte, en Paquimé, Filobobos, Sur de Quintana Roo, Calakmul, Toniná, Cantona, pinturas rupestres de Baja California, Museo del Pueblo Maya) del país, para su posterior promoción turística a gran escala.

A pesar del fuerte interés en la explotación económica de estos recursos, poco antes de finalizar el gobierno salinista el estallido de un fuerte movimiento de resistencia indígena (la llamada Revolución Zapatista) en 1994 hizo resurgir temporalmente el uso ideológico del patrimonio arqueológico que se empezaba a comercializar, para volver a hacer aparecer al gobierno federal como el custodio y promotor del legado

cultural prehispánico de toda la nación. Como pudo verse en el caso de la difusión en los medios del descubrimiento de la Reina Roja en Palenque, Chiapas; al mismo tiempo que se enfrentaban militarmente las demandas de indígenas vivos en esa región del país. Paradójicamente, estos grupos mayas a su vez seleccionarían algunos elementos del mismo discurso nacionalista, presentándose como herederos de los creadores prehispánicos del monumental patrimonio del área para presionar al Estado a reconocer sus derechos; y haciendo un uso muy hábil de las nuevas formas de comunicación de la globalización consiguieron dar gran visibilidad a su lucha y agenda política.

El momento actual

Con excepción de ese breve retorno a las “viejas formas” en el uso ideologizante del patrimonio, en los hechos, en los últimos veinticinco años, el tipo de valoración romántica (conservacionista) de la cultura, que como mencionamos arriba ha tratado de evitar que las manifestaciones de lo considerado como auténticamente mexicano sean alteradas por los intereses comerciales del mundo globalizado, ha ido perdiendo fuerza. Aun en casos en que ciertos objetos o fiestas populares puedan conservar todavía en apariencia formas “tradicionales”, estos adquieren cada vez más funciones prácticas y decorativas o de entretenimiento, en vez de las simbólicas que antes se les había dado. De acuerdo con los intereses actuales se eligen algunos de los elementos que distinguen a estas expresiones, se producen/reproducen de manera industrial (en serie) y terminan insertándose en contextos comerciales o culturales transnacionales regidos por lógicas que acaban por desvanecer o destruir por completo su significado y valores originales.

La profunda recomposición de las políticas culturales en México durante la primera década del siglo XXI se inserta en un

proceso global que da lugar a “repertorios simbólicos transnacionales en donde en la cotidianeidad local se integran elementos ajenos que dejan de ser expresiones puramente de quienes los producen” (García Canclini, 2007, p. 29). Así lo que se produce en un país, explica García Canclini, es demandado y consumido en otros y con ello las referencias étnicas o nacionales, globalizadas por las modas en aras de su valor de mercado, han perdido el significado político e identitario que antes les había caracterizado. Esto muestra nítidamente que el desarrollo del capitalismo no elimina del todo las manifestaciones de dichas culturas, como podríamos haber esperado, sino que se apropia de ellas al resemantizar sus significados y sus funciones.

En la lógica del mercado, tan preponderante en la actualidad, los recursos culturales son valorados básicamente en relación con las ganancias que su consumo genera, y especialmente en países dependientes que requieren de manera permanente de captar divisas, como es el caso de México. La cultura se ha convertido en un espectáculo (Xcaret, la Guelaguetza, la celebración de muertos en Pátzcuaro) en el que las fiestas tradicionales y los monumentos históricos y arqueológicos son ahora utilizados para atraer turistas nacionales y/o extranjeros que los ven como meros escenarios para fotografiarse según las actuales formas de comunicación, y como escapes temporales hacia maneras de vida más rústicas-naturales que contrastan con su rutina urbana y moderna. De manera similar, con frecuencia los objetos artesanales y entre ellos las reproducciones de piezas prehispánicas son producidos con procesos industriales, para ser usados no para el autoconsumo de las mismas personas que los hacen, ni para los fines que fueron diseñados originalmente, sino para satisfacer las demandas de consumidores que los compran como *souvenirs*, para usarlos como adornos domésticos y exóticos en contextos urbanos.

Esta nueva realidad producto del acelerado proceso de integración que México vive según los intereses y diná-

micas del mundo globalizado, genera una fuerte contradicción con la relación conceptual y emocional que el discurso nacionalista de la primera mitad del siglo XX había logrado construir en buena parte de los mexicanos con base en nuestro patrimonio histórico y que nos hacía sentirnos orgullosos herederos de un pasado indígena monumental. Lo que explica en parte que este no haya terminado de desaparecer del todo de los discursos de políticos y de gestores culturales a pesar de que cada vez tiene menor fuerza en la población en general, con excepción de algunos grupos indígenas que lo han incorporado para legitimar sus agendas actuales (como el derecho a participar de los beneficios económicos de su explotación; ejemplo de ello es el caso de los grupos choles en Yaxchilán o lacandones en Bonampak).

El Estado mexicano ha vivido por casi tres décadas esta contradicción sin ser capaz de definir una postura clara de cómo poder superarla y, en consecuencia, mucho menos concebir y planificar una estrategia de política cultural coherente que le permita enfrentar adecuadamente los retos que imponen las nuevas realidades. No ha logrado paliar los efectos de que los recursos culturales sean vistos por muy diversos agentes (nacionales, extranjeros, transnacionales, e incluso algunos de sus funcionarios) desde una perspectiva puramente extractiva, ni desarrollar políticas públicas que integrándolos de manera correcta con aspectos como la educación, la infraestructura o los servicios, pudieran permitirles convertirse en verdaderos motores de desarrollo local y nacional (García Canclini y Piedras Fera, 2006).

En vez de ello a organismos gubernamentales especializados como el INAH, que nacieron como respuesta a contextos históricos muy particulares (caracterizados por el autoritarismo presidencial, monopolio de un solo partido político (el Partido Revolucionario Institucional, las fuertes relaciones jerárquicas de subordinación, etc.) y que por décadas habían

cumplido eficazmente sus funciones, les ha resultado muy difícil responder de manera adecuada a los nuevos tiempos, limitándose desde hace varios años a administrar lo construido décadas atrás, a tratar de impactar con publicidad los más recientes hallazgos arqueológicos pero con poca inversión en la investigación, y a resolver de forma discrecional situaciones altamente conflictivas, como lo ha sido la autorización de uso de zonas arqueológicas para conciertos, en Chichén Itzá o Cumbre Tajín, o para construcción de negocios transnacionales dentro de áreas protegidas como los casos de Plaza Jaguares y Walmart en Teotihuacan. Asimismo, la legislación vigente en materia de patrimonio arqueológico, histórico y artístico, ya no permite hacer frente a los profundos retos existentes, por lo que hay consenso sobre la necesidad de revisarla si es que se quiere asegurar que México pueda responder a los intercambios globales pero desde su propia identidad y en beneficio de sus intereses.

Desafortunadamente, hasta el día de hoy la discusión en México con respecto al manejo de sus recursos culturales está empantanada entre el enfrentamiento de dos posturas irreconciliables e igualmente parciales y limitadas. La primera de tipo nostálgico busca preservar/conservarlos a toda costa, para tratar de frenar los efectos de la modernización que considera disruptores de lo tradicional o auténtico, y por ello pretende que sitios y objetos patrimoniales no lleguen a entrar en los nuevos circuitos de consumo. En cambio, la segunda postura parece inclinarse por la total apertura de todo recurso cultural a las leyes del mercado.

En contraste, la promoción oficial del turismo ha tenido un gran éxito logrando que para los primeros años del siglo XXI este sector haya llegado a tener un peso importante en la economía mexicana, el tercero con respecto a todos los que la integran (dentro del PIB nacional un 8.5 por ciento para el 2003, 8.6 en el 2008, 8.9 en el 2009, 8.7 en el 2010, 8.4 en el

2011 y 2012, y 8.7 en el 2013), según datos de la Secretaría de Turismo y el INEGI (INEGI, 2015). Sin embargo, el turismo tampoco ha sido desarrollado siguiendo una política integral que garantice equilibrio, sustentabilidad, reinversión en procesos de innovación y, en especial, la generación de bienestar social, sino también ha sido visto predominantemente como fuente de ingresos directos (García Canclini y Piedras Fera, 2006, p. 125).

La derrama económica que trae el turismo, en particular cuando se ha hecho masivo, hace olvidar a muchos de los agentes (gubernamentales y privados) involucrados en él que también resulta un fenómeno de alto impacto en la conservación del patrimonio arqueológico e histórico que explotan. Acciones como la promulgación de declaratorias de protección, programas para evitar el robo/saqueo, o intentos de valorización de los recursos culturales, derivados de la primera de las posturas mencionadas, siguen llegando demasiado tarde pues en los hechos para cuando se ponen en práctica los actores locales ya se han enfrentado a las nuevas dinámicas económicas y sociales sin conciencia plena de sus posibles efectos, lo que termina por poner en riesgo la misma sobrevivencia de estos recursos. “Si no se actualiza la legislación sobre los usos del patrimonio tangible e intangible y sobre la expansión de las industrias culturales, las declaraciones en defensa de la ‘cultura nacional’ seguirán siendo sólo retórica” (García Canclini, 2007, p. 39). Para poder resultar eficaces necesitan ser integradas en planes y políticas que contemplen su manejo junto con reales transformaciones socioeconómicas, políticas viables de difusión/promoción y marcos normativos que permitan oponerse a su simple comercialización lucrativa.

Los bienes patrimoniales como son sitios arqueológicos o históricos, dentro de los recursos culturales, deben ser equiparados a los naturales no renovables pues se trata de “acervos” que guardan “la impronta de los siglos, con la densidad histórica, y con el sentido que el patrimonio tiene para los habitantes del

lugar. No existe sólo el valor creativo, sino el de la acumulación temporal y el de la representación sociocultural” (García Canclini y Piedras Fera 2006, p. 109). De ahí que requieran ser manejados de manera particular para que puedan comercializarse sin poner en riesgo su integridad y su significado.

La sustentabilidad de estos recursos culturales solo podrá alcanzarse en tanto fomenten un desarrollo equilibrado en lo económico y lo ideológico, generando mejoras socioculturales para el mayor número posible de personas (tanto local como a distancia) relacionadas con su uso y disfrute; solamente así volverían a tener relevancia, y no meramente en el discurso, en la definición de lo nacional.

Bibliografía

Cotton, Bolfi (2012), “La legislación mexicana del patrimonio cultural nacional. Un panorama incierto”, Diagnóstico en Defensa del Patrimonio. Homenaje a Manuel González Galván, Tercer Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 173-196.

García Canclini, Nestor y Ernesto Piedras Feria (2006), *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, Secretaría de Relaciones Exteriores-Flacso México-Siglo XXI Editores, p. 128.

García Canclini, Néstor (2007), *Culturas populares en el capitalismo*, México, Editorial Grijalbo, sexta edición ampliada, p. 237.

Iannini, Humberto (comp.) (1987), *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*, Gernika-Universidad Autónoma Metropolitana, México, p. 121.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2015), Sistema de Cuentas Nacionales de México, Cuenta Satélite del Turismo de México 2013, preliminar: año base 2008, México, INEGI, p. 8.

Lorenzo, José Luis (1984), “México”, *Approaches to the Archaeological Heritage*, Henry Cleere (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 89-100.

Medina-González, Isabel y José Ernesto Becerril Miró (2012), “La protección jurídica del patrimonio arqueológico: una discusión comparativa entre México y el contexto transnacional”, Diagnóstico en Defensa del Patrimonio. Homenaje a Manuel González Galván, Tercer Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 235-260.

Ochiai, Kazuyasu (2002), “Forjando patria: identificación de lo social con lo cultural en el México moderno”, en Mutsuo Yamada y Carlos Iván Degregori (eds.), *Estados nacionales, etnicidad y democracia en América Latina*, Osaka, National Museum of Ethnology, JCAS Symposium, serie 15, pp. 65-81.

Ramírez Vázquez, Pedro (2012), *Museo Nacional de Antropología. Gestación, proyecto y construcción*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 161.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Bordados tenangos: de patrimonio cultural a marca colectiva

Diana Macho Morales

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx

www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Patrimonio cultural, textiles, marca colectiva, preservación.

Resumen

En Tenango de Doria, Hidalgo, la población se dedica a la elaboración de textiles bordados llamados tenangos. Dadas las cualidades estéticas del bordado y por conocerse en diferentes partes del mundo, empresas, diseñadores y comerciantes se han apropiado de la técnica e iconografía. En respuesta, los bordadores gestionaron el registro de marca colectiva, y actores sociales vinculados a la actividad textil, tanto al interior como al exterior del municipio, han definido a los tenangos como patrimonio cultural. En este texto, explico el proceso por el cual se le atribuyen diversos significados al textil y las implicaciones que ello tiene en su preservación.

Introducción

Los tenangos son un tipo de textil bordado que se realiza desde 1960 en los municipios de Tenango de Doria, Hidalgo, y Pahuatlán de Valle, Puebla. Son lienzos de manta de distintos tamaños, en los cuales, los bordadores dibujan la flora y fauna de la región y escenas de la vida cotidiana y festiva. Cada figura es bordada con hilos de algodón con la técnica al pasado cruzado (figuras 1 y 2).

En este texto solo me referiré a Tenango de Doria, ya que es el lugar donde la producción textil se realiza con mayor intensidad y de manera permanente. En un inicio, los bordadores distribuían los textiles en mercados locales y regionales; posteriormente, a partir de 1990, debido a la apertura de establecimientos comerciales en la cabecera municipal, comenzaron a vender en mercados nacionales e internacionales. El incremento en la producción y comercialización originó dos condiciones que generaron diversos significados sobre el textil. Por un lado, los bordados tenangos se convirtieron en uno de los principales elementos culturales que caracterizan y distinguen a Tenango de Doria y, por el otro, al comercializarse en distintos mercados del mundo por sus cualidades estéticas, la técnica e iconografía ha sido reproducida por empresas, diseñadores y comerciantes sin autorización. En respuesta a esa apropiación cultural, los bordadores y la administración municipal gestionaron el registro de marca para formalizar que, los saberes empleados en la



Figura 1. Tenango dibujado y bordado por Avelina Lucas, habitante de El Aguacate, Tenango de Doria. (Fotografía: Diana Macho Morales, 2015).



Figura 2. Técnica de bordado al pasado cruzado. (Fotografía: Diana Macho Morales, 2015).

manufactura de ese tipo de textil, le pertenecen a Tenango de Doria, y también han sido definidos como patrimonio cultural. En este artículo presento el proceso mediante el cual se le asignan diferentes significados al textil y lo que ello implica en su preservación.¹

Tenango de Doria

Tenango de Doria se localiza en la parte oriental del estado de Hidalgo, en la región denominada sierra Otomí-Tepehua,² constituida junto con los municipios San Bartolo Tutotepec, Huehuetla, Agua Blanca de Iturbide y Acaxochitlán (figura 3).

Esta región en la época prehispánica estuvo habitada por tres pueblos indígenas: tepehuas, totonacos y nahuas. Posteriormente, en el siglo XII, llegaron otomíes provenientes de la zona de Tula. Los otomíes fueron expulsados por los toltecas que habían regresado del norte para asentarse de nuevo en su territorio y migraron hacia la sierra, al señorío de Metztlán y a las zonas más áridas del Valle del Mezquital. En la sierra, la población tepehua se desplazó hacia el sur, dejando a los otomíes en el área que hoy comprenden los municipios de Tenango de Doria, San Bartolo Tutotepec, una parte de Huehuetla, así como Pahuatlán de Valle, en específico, las localidades de Zacapehuaya, San Pablito

¹ Desde una perspectiva antropológica sustentada con información empírica, recabada en diversas estancias de trabajo de campo, en los municipios antes citados durante el 2015. La información se obtuvo a partir de las técnicas de observación participante y entrevista a profundidad.

² Región Otomí-Tepehua es una designación que responde a criterios administrativos establecidos por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) y la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), Carrillo (2014).



Figura 3. Ubicación del municipio de Tenango de Doria. Mapa elaborado con base en Esri, 2016, NOAA, 2016 y USGS. (Ilustración: Elisa Macho Morales, 2016).

y Xochimilco (Galinier, 2012, pp. 45-48; Lorenzo, 2008, pp. 10-13; Gallardo, 2010, p. 11).

En Tenango de Doria habitan 17, 216 personas en 58 localidades, 82.8 por ciento de la población total se asume como indígena y 28.6 por ciento habla otomí (INEGI, 2010; INEGI, 2015; IEGEH, 2015). Este municipio junto con Huehuetla y San Bartolo Tutotepec presenta los mayores índices de pobreza y marginación del estado de Hidalgo. Ello se debe, en parte, al medio físico donde se encuentra; es una región aislada con caminos y carreteras deficientes, lo cual impide un ingreso directo a los centros urbanos como Tulancingo y Pachuca, lugares donde se concentra la mayor parte de servicios y oferta laboral. Asimismo, la orografía dificulta la cobertura de infraestructura y servicios (Carrillo, 2014, pp. 28-30).

La población se dedica a labores agrícolas,³ a la crianza de ganado porcino, participan en el sector terciario⁴ y elaboran textiles (Carillo, 2014, p. 33). Los ingresos provenientes de estas actividades son complementados con el dinero enviado por familiares que trabajan en Estados Unidos, Pachuca y la Ciudad de México (Huber, 2010).

Origen de los bordados tenangos

Los bordados surgen en 1960 gracias al intercambio comercial entre San Nicolás, Tenango de Doria, y San Pablito, Pahuatlán

3 Cultivan maíz, frijol, chile, chayote, quelite, calabaza, caña, plátano, papaya y cítricos para el autoconsumo y una pequeña cantidad la ofertan en mercados locales y regionales. También cultivan café para comercializarlo.

4 Ya sea que hayan establecido algún local comercial en la localidad donde residen como tiendas de abarrotes, farmacias, papelerías, o trabajen en la cabecera municipal como empleados, albañiles, plomeros y choferes, entre otros.

de Valle. Durante los días de plaza, bordadores de Tenango acudían para vender servilletas y manteles de manta realizados con la técnica punto de cruz. Un día, quien los compraba, les sugirió cambiaran de “puntada”, una “más fácil”, que permitiera hacer los bordados en menor tiempo. Los bordadores decidieron emplear la técnica al pasado cruzado y dado que los textiles fueron intercambiados inmediatamente, prefirieron continuar con esa forma de elaboración. Las figuras plasmadas en las mantas ya representaban la flora y fauna de la región; después incluyeron escenas de la vida cotidiana y festiva. Algunos bordadores, sobre todo los que residen en la cabecera municipal, señalan que la iconografía está inspirada en las pinturas rupestres que existen en una cueva cercana a El Cirio.⁵

Durante los primeros años elaboraban servilletas y manteles; las figuras dibujadas eran bordadas con hilos de algodón de colores aludiendo a la blusa tradicional de la región, y con los colores rojo y negro, representando las pinturas rupestres encontradas en la cueva. Posteriormente, desde la década de 1990, por el aumento de canales de distribución y la demanda del mercado, determinaron realizar otros objetos que comúnmente no bordaban, como ropa, fundas para almohadas, cortinas, bolsas, separadores de libros y aretes, entre otros (figuras 4, 5 y 6).

Hoy en día, la producción textil se lleva a cabo tanto en Tenango de Doria como en Pahuatlán de Valle, y desde hace cinco años, en el municipio de San Bartolo Tutotepec. Debido a la cantidad y variedad de bordados que ahora se manufacturan en la región, los bordadores de Tenango de Doria han estableci-

5 El Cirio es un espacio sagrado de la población de San Nicolás donde los habitantes realizan misas durante los festejos del santo patrón San Nicolás Tolentino y solicitan permiso para participar en las celebraciones en honor a San Agustín, santo patrón de Tenango de Doria.



Figura 4. Blusa tradicional de la región Otomí-Tepehua. (Fotografía: Diana Macho Morales, 2015).



Figura 5. Tenangos hechos por Rosa López, bordadora de San Nicolás, Tenango de Doria. (Fotografía de Diana Macho Morales, 2015).



Figura 6. Objetos hechos con tenangos. Exhibidor en la fiesta de San Agustín, cabecera municipal de Tenango de Doria. (Fotografía: Diana Macho Morales, 2015).

do ciertas categorías para definir sus textiles como auténticos y que de ese modo sean reconocidos⁶ (figura 7).

Un tenango original es aquel elaborado en su totalidad por una misma persona, es decir, que el dibujo lo haya realizado también el bordador. La manufactura del textil es considerada una actividad creativa que no puede interrumpirse; mientras dibujan, piensan qué colores debería tener cada figura. Los dibujos plasmados son interpretaciones particulares de la realidad y provienen de la imaginación, lo que hace que todos los bordados sean únicos. Actualmente, esa forma de producción es poco usual dada la dinámica del mercado, por ello los bordadores han agregado a la definición de bordado original, que este sea realizado por alguien que pertenezca a alguna de las localidades de Tenango de Doria.

⁶ Nathalie Heinrich (2010) explica cómo en distintas sociedades se construyen las nociones de auténtico en los objetos a partir de sistemas de clasificación cultural y cómo estas inciden en su valoración.

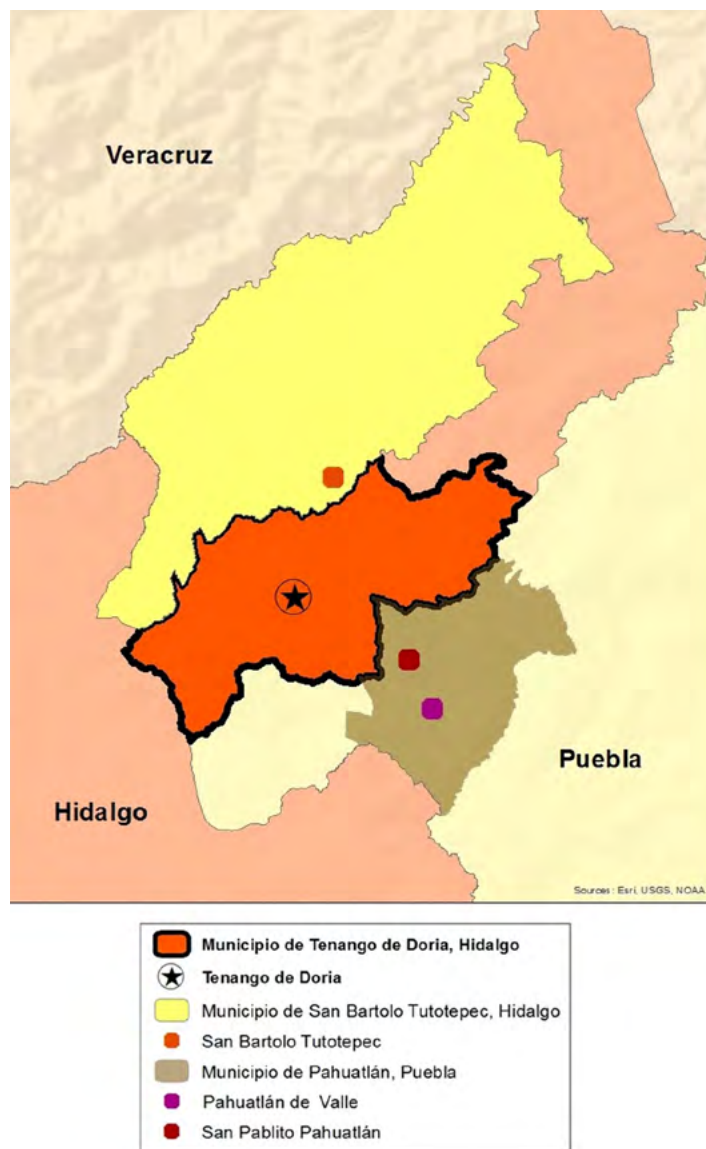


Figura 7. Ubicación de los municipios Pahuatlán de Valle, San Bartolo Tutotepec y Tenango de Doria. Mapa elaborado con base en Esri, 2016, NOAA, 2016 y USGS. Elisa Macho Morales, 2016.

Otra característica es la forma de bordar, la técnica al pasado cruzado debe realizarse adecuadamente para evitar que a través de los hilos se vea la manta y los trazos del dibujo. La parte de atrás del textil no debe tener pliegues y la puntada solo debe verse como una línea que marca el contorno de cada figura. Para los bordadores, la técnica es uno de los criterios de identificación porque expresa saberes específicos de ciertas localidades, que con el aprendizaje de generación en generación han sido perfeccionados.

La elección y combinación de colores también permite definir si se trata o no de un tenango original; para los bordadores deben ser contrastantes entre sí, diferentes a la representación real de la figura⁷ y, por medio de ellos, marcar los detalles del dibujo. Algunos emplean las primeras combinaciones, negro con rojo, y otros prefieren bordar con hilos de colores. Recientemente, bordan con un solo color, ya sea por solicitud del comprador o porque esto les permite terminar un bordado en menor tiempo, de este modo no invierten tiempo en elegir y combinar colores de acuerdo con la composición creada.

Con cada uno de estos elementos o con todos en conjunto, los bordadores determinan si un textil fue hecho en su localidad. Asimismo, esos elementos son empleados para establecer fronteras en términos de identidad étnica (Barth, 1976, p. 48); son formas de manufactura que corresponden únicamente a la población que pertenece a alguna de las localidades de Tenango de Doria.⁸

⁷ Por ejemplo, los pétalos de una flor son bordados en color verde, negro, café o azul.

⁸ Para conocer cómo se construyen y expresan esas fronteras que sustentan la identidad étnica de los bordadores de Tenango de Doria, véase Macho (2016).

Dinámica actual del sistema económico textil

En Tenango de Doria la producción y venta de bordados es permanente. Se presenta de distintos modos: como trabajo único, como labor complementaria de otras actividades económicas del sector primario y terciario. También se lleva a cabo de forma discontinua: se trabaja haciendo tenangos cuando no se tiene un empleo fijo y se interrumpe cuando el ingreso es estable con otra actividad. La participación puede ser en todas las etapas o solo en alguna; en la producción, bordando o dibujando mantas; en el reparto, proveyendo materia prima como mantas dibujadas y madejas de hilo; y en la comercialización, distribuyendo textiles en localidades del municipio o al exterior (Godelier, 1967, pp.11-14).

La mayor parte de la población de Tenango de Doria sabe bordar, participe o no en el sistema económico textil, ello se debe a que antecede otra actividad, bordar con punto de cruz. Es un saber común que forma parte de la socialización primaria de los habitantes del municipio de Tenango de Doria. El aprendizaje ha sido a partir de la observación; en el caso específico de la población de la cabecera municipal, también fue de manera formal, pues en la década de 1990, en las escuelas primarias se enseñaba a los niños a bordar.

Dibujar es una “habilidad” presente en la mayoría de los bordadores de San Nicolás y está relacionada con la actividad ritual de la localidad.⁹ Los bordadores aprendieron con

base en la práctica, ya sea que observaban como lo hacía otra persona y ensayaban en pedazos de tela hasta lograr hacerlo a mano alzada, o realizaban los trazos en una hoja de papel y después transferían el dibujo a la manta. Desde hace unos años, por el aumento en la demanda de textiles, algunos bordadores decidieron hacer los dibujos calcando las figuras en la tela.¹⁰



Figura 8. Faustina José bordadora y dibujante de San Nicolás, Tenango de Doria. (Fotografía de Diana Macho Morales, 2015).

⁹ Elena Vázquez (2008), a partir de los datos recopilados en la localidad de San Nicolás, afirma que dibujar es la sustitución de los recortes de papel, los cuales eran utilizados por los otomíes de la sierra oriental en los rituales del ciclo agrícola. En los relatos que recabé, los habitantes mencionan que los tenangos son empleados en el ritual de petición previo a los festejos de San Agustín.

¹⁰ Esto les permite que el monto de inversión en la compra de materia prima sea menor y obtengan mayor ganancia. Por ejemplo, el costo de una servilleta dibujada es de entre 15 y 30 pesos.

En Tenango de Doria existen tres formas de producir y comercializar tenangos. Por un lado, aquellos bordadores que antes de dedicarse a esta actividad participaban en servicios, comercio y habían migrado, y gracias a su experiencia laboral establecieron de manera formal, tiendas y talleres en la cabecera municipal. Para ellos, esta actividad es un negocio donde obtienen ganancias, reinvierten y ahorran. Elaboran tenangos por mayoreo con ayuda de otros bordadores que contratan y distribuyen permanentemente en mercados nacionales e internacionales, en *boutiques*, tiendas de artesanías, hoteles, restaurantes y participan en ferias (figura 9).



Figura 9. Artesanías Angélica, establecimiento comercial en la cabecera municipal de Tenango de Doria. (Fotografía de Diana Macho Morales, 2015).

En la segunda forma de producción y comercialización textil participan la mayoría de los bordadores del municipio, quienes al mismo tiempo realizan otras actividades económicas como agricultura, comercio y servicios. Estas labores en conjunto, posibilitan que los bordadores cubran sus necesidades básicas, reinviertan en materia prima (manta e hilos) y a veces ahorren. Manufacturan bordados con ayuda de familiares y los comercializan en mercados locales y regionales;¹¹ en ocasiones, distribuyen fuera de la región.

En el tercer modo, los bordadores trabajan principalmente en actividades agrícolas y complementan sus ingresos con otras labores como bordar; el propósito es cubrir la mayoría de sus necesidades básicas o algún gasto imprevisto. La manera de trabajar es por pedido: las personas que comercializan tenangos tanto en mercados plaza como en municipales, proporcionan a los bordadores materia prima para realizar el textil y se les paga por el trabajo efectuado. El bordador trabaja el tiempo que desee, en las horas del día que prefiera. Para ellos, esta forma de bordar es la más conveniente, ya que no invierten en materia prima y determinan el monto de pago (figura 10).

11 San Pablito y en la cabecera municipal de Pahuatlán de Valle, San Bartolo Tutotepec y Tenango de Doria.



Figura 10. Mujer bordando en el atrio de la iglesia de San Agustín en Tenango de Doria. (Fotografía de Diana Macho Morales, 2015).

Tenangos como patrimonio cultural

Los bordados desde su origen fueron hechos para la venta. Debido a que esta actividad económica está presente en todo el municipio de Tenango de Doria y la mayoría de la población participa, se ha considerado como una de las prácticas que distinguen a la localidad de otras en la región, aunque la producción de bordados también se realice en San Bartolo y en Pahuatlán de Valle. Los habitantes de San Bartolo, reconocen que los bordados surgieron en Tenango y la población de Pahuatlán refiere que se trata de una creación colectiva; sin embargo, para ellos, la elaboración de bordados es una actividad complementaria, ya que se dedican principalmente a la producción de papel amate.

A lo largo de estos años, los bordados tenangos se han convertido en uno de los elementos que conforman la identidad cultural y étnica de los habitantes de Tenango de Doria. Mediante la producción textil definida como un saber especia-

lizado propio y el bordado como parte de su cultura material, los habitantes del municipio expresan las identificaciones y diferenciaciones que han construido, señalan qué colectividades perciben como “otros” y cuáles consideran como “nosotros” (Barth, 1976, pp. 11-15). Este proceso identitario, basado en una actividad económica particular, también se presenta como patrimonio cultural, como una parte de su cultura que es valiosa y empleada para señalar su especificidad, por lo cual, es importante su preservación y transmisión. Tal como lo afirma Mónica Rotman,

La noción de patrimonio implica un señalamiento de aquello que es valioso para un agrupación humana, para un conjunto socio-cultural determinado en un momento histórico dado. De aquellos bienes, prácticas, concepciones, que son identificados como propios y que coadyuvan a su vez para que un colectivo se reconozca como tal. Se relaciona por tanto íntimamente con la construcción y reproducción de la identidad, dispositivo a través del cual un grupo subraya su particularidad, al tiempo que se diferencia de otras entidades socio-culturales (Rotman, 2010, p. 21).

Este proceso de asignación y reproducción de sentidos como identidad y patrimonio cultural se desarrolla en distintos lugares y no está exento de contradicciones y consensos; además de los bordadores y los pobladores de Tenango de Doria, otros actores sociales intervienen. En cada contexto y de acuerdo con quienes participen, la noción de patrimonio cultural adquiere diferentes significados; este es un proceso permanente que contribuye en la reproducción cultural de este grupo social y de otros que también se han apropiado de esa práctica y los saberes que contiene.

Al exterior de Tenango de Doria, en algunos museos, los textiles han sido considerados patrimonio cultural de México, como en el Museo Nacional de Antropología, el Museo

Nacional de Culturas Populares y el Museo de Arte Popular.¹² En la Sala Otopames del Museo Nacional de Antropología se exhiben dos lienzos¹³ elaborados por el profesor Ezequiel Vicente, de la localidad de San Nicolás. De acuerdo con el guion museográfico, estos bordados dan cuenta no solo de la producción textil y aspectos de la vida de los pobladores de la sierra Otomí-Tepehua, sino también del arte indígena que existe en el país.

En este lugar consideran necesario preservar y comunicar lo que representa la producción textil y los tenangos. Son agregados al conjunto de bienes que se exhiben en el museo para mostrar al visitante la cultura de México desde la época prehispánica hasta nuestros días; forman parte del patrimonio cultural tangible e intangible del país y son resguardados con la normatividad de esa institución. Por medio de la investigación, con base en un discurso ideológico, consideran valiosa esta manifestación cultural, se la apropian por las cualidades que posee, la información que provee y porque representa a México.

La representación de la producción textil también se encuentra en la tienda del museo. A este tipo de objetos se les atribuyen otros significados; la singularidad antes descrita permanece y añaden la idea de común para que los bordados, en este sitio, sean mercancías que permitan complementar la experiencia de los visitantes en las salas de exposiciones (Clifford, 2001, pp. 267-269; Kopytoff, 1991, pp. 94-97). Aquí se desvincula al productor con su cultura material, si los visitantes no acuden a las salas de etnografía y no tienen otro referente, es posible desconozcan que se trata de textiles hechos en alguno de los municipios de la sierra Otomí-Tepehua, y la apropiación que realicen sea únicamente sobre lo étnico o lo indígena. En

suma, se reconoce y se valora a los tenangos pero, al mismo tiempo, son empleados como un medio para producir otros significados como lo étnico y para exaltar la identidad nacional, al considerarlos patrimonio cultural de México.

La distribución y valoración de los tenangos también ha hecho que a varias cooperativas y organizaciones no gubernamentales les interese difundir la labor textil, mediante talleres donde enseñan la técnica, la iconografía y muestran aspectos de la vida en Tenango de Doria. Estos talleres son impartidos por bordadores del municipio o por personas vinculadas con la producción de textil. La organización Tejedoras de Sueños, en la convocatoria para el curso realizado en noviembre del 2015,¹⁴ señalaba: “nuestra instructora será Enndy López, artesana integrante del grupo de bordadoras otomíes Dotnit ubicado en Tenango de Doria. Aprenderás directamente de una de las herederas de la tradición”. Durante el taller, una de las alumnas comentó, “quiero aprender porque es una tradición que no debe perderse, todavía podemos salvarla, es nuestro patrimonio”, y otra asistente mencionó, “rescatar nuestras raíces, nuestras tradiciones que las estamos perdiendo”.

La labor textil se aprecia y se apropia resignificándola, los talleres aluden a un pasado común y resaltan una pérdida de saberes tradicionales. Ello favorece la reproducción de la identidad nacional, ya que de ese modo se reconocen con otros grupos culturales. La instructora expresa la importancia de la elaboración de tenangos y los participantes la incorporan a su repertorio cultural como parte de su identidad y la designan como patrimonio colectivo que también les pertenece.

Ideas similares se expresan cuando la técnica y la iconografía la realizan “otros” que no son mexicanos. Esto ocasiona

12 Todos ubicados en la Ciudad de México.

13 En el acervo de colecciones etnográficas resguardan otros tenangos adquiridos desde 1968.

14 El curso se llevó a cabo los días 13 y 14 de noviembre, en Casa Talavera, Ciudad de México.

que el bordado tenango y los conocimientos que contiene sean definidos como patrimonio cultural. Esta categoría se sustenta en la temporalidad que le atribuyen a los objetos y enfatiza que quienes los realizan es la población originaria de México.

Patrimonio cultural en disputa

En abril del 2016, las tiendas Pottery Barn y Williams Sonoma, incorporaron en su catálogo de venta almohadas bordadas con la técnica e iconografía propia de los tenangos. Por medio de redes sociales como Facebook, una mujer mexicana residente de Chula Vista, California, solicitó firmas que fueron reunidas en la página Change.org para que la empresa detuviera la producción de “textiles otomí” en China y dejaran de comercializarlos. Aunque el número de firmas requeridas no se obtuvieron, las almohadas fueron retiradas de las áreas de exhibición de las tiendas ubicadas en la Ciudad de México (Polanco y Plaza Oasis). Al sumarte a esa petición podías agregar algún comentario como el siguiente:

No podemos seguir cultivando el plagio del Patrimonio Cultural Inmaterial de las Naciones Originarias para fines comerciales que favorezcan a consorcios privados. Tanto estos motivos como su técnica, tienen dueño y son las comunidades indígenas quienes los han preservado a través de la tradición de su confección hasta la actualidad. Alto al saqueo del Patrimonio Cultural de los Pueblos indígenas. Edgar López, Xochimilco México¹⁵ (figura 11).

¹⁵ Disponible en <https://www.change.org/p/williams-sonoma-pottery-barn-please-stop-selling-fake-otomi-embroidery-items-made-in-china?source_location=minibar>, consultado en mayo del 2017.



Figura 11. Publicidad de la denuncia hacia Pottery Barn en la página web Change.org <https://www.change.org/p/williams-sonoma-pottery-barn-please-stop-selling-fake-otomi-embroidery-items-made-in-china?source_location=minibar>.

De igual manera, asociaciones civiles han denunciado la apropiación cultural de los tenangos, considerándolos parte del patrimonio cultural de México. El investigador Carlos Lima junto con bordadores de las localidades de San Pablo El Grande y El Aguacate, participaron en diversos eventos para dar a conocer la actividad textil que se realiza en Tenango de Doria. Durante el 2012 se presentaron en programas de radio y televisión, publicaron artículos en periódicos de circulación nacional y realizaron una exposición itinerante en las galerías de las estaciones del Sistema de Transporte Colectivo Metro de la Ciudad de México. En todas estas ocasiones, denunciaron la reproducción no autorizada de los bordados por diseñadores extranjeros y señalaron la urgencia por proteger esa actividad artesanal.

De este modo, instituciones gubernamentales, organizaciones y sectores de la sociedad valoran los textiles a partir de su origen indígena, y por la apropiación que han realizado “otros”, los enuncian como patrimonio cultural de Tenango

de Doria y de México, en espacios de interacción interétnica donde las relaciones entre los grupos son asimétricas (Prats, 1997, en Rotman, 2010, p. 21; Cardoso, 2007, p. 69). En estos contextos de significación, los bordadores participantes son quienes adoptan esas categorías; al interior del municipio, las expresiones culturales atribuidas a los textiles no son consideradas por el resto de los bordadores.

En Tenango de Doria, el proceso de patrimonialización se genera principalmente desde la administración municipal, las escuelas públicas y la iglesia Católica. Para estas instituciones, la producción textil y los tenangos forman parte de la cultura otomí de la localidad; se retoman como uno de los elementos que constituyen su identidad y su patrimonio cultural; son manifestaciones que deben continuar y difundirse.

Expresan y reproducen esos significados cuando emplean la iconografía como imagen institucional; pintan las fachadas de los edificios públicos con figuras características de los bordados; utilizan los tenangos como manteles y replican la iconografía en lonas para eventos escolares, festividades religiosas y civiles. El personal que labora en esas instituciones y participa en las celebraciones viste ropa bordada y organiza concursos y ferias para fomentar la producción y el uso de los tenangos. Los bordados se presentan como el aspecto que todos los habitantes comparten o estas instituciones esperan que así sea (figura 12).

El 8 de julio de 2017, el presidente municipal formalizó lo anterior, al declarar junto con la Asamblea Municipal en sesión de Cabildo, que los tenangos son propiedad del municipio, y solicitará al Congreso del estado de Hidalgo que dicha declaratoria sea incorporada en la Constitución.

Para los bordadores, si bien la actividad textil y los bordados son parte fundamental de su definición como un grupo social y cultural específico, les importa en especial, el reconocimiento de su labor tanto en la región como en todos



Figura 12. Encuentro intercultural de telesecundarias de Tenango de Doria, en enero del 2015. Profesores y alumnos portaban ropa bordada; cada escuela presentó comida tradicional de su localidad y bordados tenangos. (Fotografía de Diana Macho Morales, 2015).

los lugares del país y del mundo donde llegan sus bordados. De ahí la necesidad del registro de marca.

Tenangos como marca colectiva

Los bordados fueron llamados tenangos cuando la población de la cabecera municipal se incorporó en el sistema económico textil en la década de 1990. Los bordadores del lugar los nombraron así, para que consumidores e intermediarios externos conocieran el origen de los textiles. Ese nombre fue incorporado al registro de marca colectiva Tenangos Bordados de Hidalgo.

El registro de marca ha sido una iniciativa promovida por varios actores sociales tanto del municipio de Tenango de Doria como del exterior, organizaciones no gubernamentales, asociaciones civiles, diputados e investigadores. El propósito es

proteger jurídicamente los tenangos, legitimar que son de Tenango de Doria y establecer que únicamente la población de ese municipio puede hacerlos. Quien no cuente con el registro, producirá y venderá cualquier otro textil que no será un “tenango auténtico”, con base en los criterios antes descritos. Se trata de la construcción de una marca que formalmente condense la cultura otomí de Tenango de Doria, sea reconocida y normada (Comaroff, 2011, pp. 14-15 y 135).

El proyecto de registro de marca inició en el 2012. Representantes de bordadores y dibujantes de algunas localidades como San Nicolás, San Pablo El Grande, El Nanthe, El Bopo, Peña Blanca y Santa Mónica, por recomendación de una colaboradora del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart), decidieron armar el expediente para registrar los tenangos y redactaron un manual de procedimientos.¹⁶ Esto con la intención de que Pahuatlán de Valle dejara de elaborarlos y sobre todo de comercializarlos. Si bien ese ha sido el objetivo, en realidad se trata de la demanda del reconocimiento de la localidad, de la población y de sus particularidades culturales.¹⁷

Tiempo después, otro grupo de bordadores y dibujantes de San Pablo El Grande y El Aguacate junto con una asociación civil, solicitaron el registro de marca y dieron a conocer esta labor en varios medios de comunicación. Su principal

inquietud era proteger a los tenangos de diseñadores que han replicado la técnica y los dibujos. El registro no procedió ya que no cumplía con todos los requisitos y solo lograron inscribir el dibujo de diez personas. Posteriormente, debido al impacto de esas iniciativas, el gobierno del estado de Hidalgo, a través de las secretarías de Desarrollo Social y Economía, gestionó la inscripción en el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial (IMPI) y fue otorgada en el 2014.¹⁸

La marca colectiva implica que los tenangos mantengan las características que los hacen auténticos (iconografía y técnica) y cumplan con los criterios de calidad, presentación (cada textil debe incluir la etiqueta con el nombre de la marca) y embalaje, establecidos por los propios bordadores, a partir de asesorías y cursos de capacitación.¹⁹

Contar con la marca colectiva y con las etiquetas de designación, permite a los bordadores otorgarle un valor agregado de autenticidad al textil y participar en los proyectos gestionados por instituciones estatales, con los que pueden producir por mayoreo. Ejemplo de ello es el caso del pedido de la empresa Ilusión, que en el 2015 solicitó el bordado de 6 500 prendas.

Todas estas iniciativas han tenido como propósito regular el mercado para que los bordadores y dibujantes de Tenango de Doria sean los únicos beneficiados. En la práctica,

16 El manual de procedimientos contenía la descripción detallada del proceso de manufactura e instrucciones para el cuidado y lavado del textil.

17 Históricamente San Nicolás, en Tenango de Doria, y San Pablito, en Pahuatlán de Valle, han mantenido relaciones comerciales, las cuales continúan e incluyen que la gente de Tenango venda bordados a San Pablito y que ellos acudan a comprarlos los días de plaza en Tenango. Asimismo, intercambian leña, productos agrícolas y mantienen relaciones sociales que son empleadas cuando la población de la región migra hacia Estados Unidos. Véase Mora (2008, 2011).

18 Durante este proceso se consideró el registro de marca colectiva, ya que otras designaciones como denominación de origen requieren que el producto mantenga una estrecha relación con el territorio; es decir, que la materia prima y las formas de producción sean propias de una región y distintas a otras (IMPI, 2016, p. 12). En este caso, si bien, los bordados tenangos se diferencian del resto de los textiles elaborados por otros pueblos indígenas, la materia prima (manta e hilos de algodón) empleada no es exclusiva del territorio de Tenango de Doria o de la sierra Otomí-Tepehua.

19 Han sido capacitados por diversas instituciones gubernamentales estatales que formaron parte de la gestión de la marca, con base en los lineamientos del IMPI.

la designación de marca colectiva no ha podido evitar que en lugares como Pahuatlán de Valle,²⁰ San Bartolo Tutotepec, y en otras partes del mundo, realicen y comercialicen bordados. Tampoco que los consumidores compren únicamente textiles etiquetados con la marca Tenangos Bordados de Hidalgo.

El registro de marca funciona como un mecanismo para formalizar y normar las fronteras culturales (Barth, 1976, pp. 11 y 15) entre los grupos sociales que participan en el sistema económico textil en la región. Asimismo, refuerza la identidad al interior de Tenango de Doria y, paradójicamente, también establece la distinción entre los bordadores que participan en el proyecto y los que no. En suma, el registro de marca tiene mayor alcance en la reproducción cultural que en la económica y en el sistema de clasificación de la identidad. Sin embargo, no implica el reconocimiento pleno de esa cultura, pues personas ajenas a la región continúan realizando bordados y a esta práctica se le siguen atribuyendo significados que atenúan su particularidad.

A modo de conclusión: retos en la preservación de la producción de bordados tenangos

Para los dibujantes y bordadores de Tenango de Doria, la producción textil es una actividad económica disponible para cubrir sus necesidades básicas; por lo tanto, les importa que sea reconocida y ello permita una comercialización permanente. En esta demanda de reconocimiento, los bordados tenangos se presentan como un elemento cultural que expresa la dife-

renciación con otros grupos sociales y son utilizados como un marcador para la reproducción de la identidad cultural. En ese sentido, instituciones al interior del municipio, han generado estrategias para que dicha manifestación cultural continúe caracterizando y distinguiendo a Tenango de Doria.

En otros contextos, los bordados tenangos han sido definidos como patrimonio cultural de México y de un pueblo indígena en particular; tanto por sus cualidades estéticas como por la información que provee, así como por la apropiación cultural que han hecho de su técnica e iconografía. Cada institución, organización y asociación ha establecido mecanismos para que este textil y los conocimientos que contiene sean transmitidos y valorados. También han sido empleados para que coadyuven en la reproducción de la identidad nacional y en las representaciones sociales sobre lo indígena que aluden al pasado y a un origen común.

A todos los que participan en el sistema económico textil y en el proceso de significación les preocupa la falta de reconocimiento de esta práctica y su reproducción indebida. Es decir, se trata de la protección de los derechos culturales de ciertas colectividades, los cuales no son respetados ni existen las condiciones necesarias para ejercerlos.

Francisco López Bárcenas (2017), explica que México cuenta con diversos instrumentos para tal propósito, especificados en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y complementados con declaratorias de organismos internacionales. En el Artículo 2 se establece que México es un país pluricultural sustentado en sus pueblos indígenas, lo cual implica que existan ciertas normas de comportamiento para los ciudadanos y el Estado, en relación con el reconocimiento y respeto de la diversidad cultural (p. 80). Sin embargo, en la práctica esto no ocurre. López arguye que se debe, por la manera en que han sido percibidos los derechos culturales, como una “categoría descuidada” en comparación con otros

²⁰ Cabe señalar que el municipio de Pahuatlán de Valle también ha demandado el registro de marca colectiva. Es interesante, a pesar de esto, que en tiendas de museos ubicados en la ciudad de Puebla, los bordados sean presentados como tenangos.

derechos (políticos, económicos y sociales), limitando su desarrollo, los alcances y los mecanismos para su ejercicio (p. 73).

El reto para la preservación de las expresiones culturales es impedir la apropiación cultural, en este caso, la producción de bordados tenangos; es entender que México es un país pluricultural y que la identidad es un derecho. Es necesario reflexionar sobre el lugar que ocupa cada colectividad en la estructura social; posiciones construidas históricamente que han determinado los vínculos con el Estado y con otros sectores de la sociedad. Con ello, será posible reconocernos en la diversidad cultural y comprender la importancia de la protección de las manifestaciones culturales de los grupos sociales que constituyen al país.

Bibliografía

Barth, F. (1976), *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*, México, FCE.

Cardoso de Oliveira, R. (2007), *Etnicidad y estructura social*, México, CIESAS-UAM-UIA.

Carillo Salgado, M. (2014), *Producción de café y bordados en la sierra Otomí-Tepehua. Formas de organización y prácticas comunitarias*, Hidalgo, Universidad Intercultural del Estado de Hidalgo UICEH-El Colegio del Estado de Hidalgo.

Aguilar, M. (2016), *Pottery Barn: Please stop selling fake "Otomí embroidery" items, made in China*, documento electrónico disponible en <https://www.change.org/p/williams-sonoma-pottery-barn-please-stop-selling-fake-otomi-embroidery-items-made-in-china?source_location=minibar>, consultado en mayo del 2017.

Clifford, J. (2001), *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa.

Comaroff, J. y J. L. Comaroff (2011), *Etnicidad S.A.*, Buenos Aires, Katz Editores.

Galinier, J. (2012), *Pueblos de la Sierra Madre. Etnografía de la comunidad otomí*, México, CDI.

Gallardo Arias, P. (2010), "Vínculos sociales, conflictos y equilibrio entre los otomíes de San Bartolo Tutotepec, Hidalgo", *Itinerarios*, vol. 11, pp. 9-34.

Godelier, M. (1967), "Objeto y método de la Antropología Económica", *Ideas y valores*, primer trimestre, pp. 3-31.

Heinich, N. (2010), "La falsificación como reveladora de la autenticidad", *Revista de Occidente*, núm. 345, pp. 5-27.

Huber, D. (2010), "Flujos y circuitos. Procesos migratorios y relaciones de género en dos comunidades otomíes tenanguenses. El caso de San Nicolás y San Pablo El Grande", *Estudios de cultura otopame*, año 7, núm. 7, pp. 153-172.

Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial IMPI (2016), *Denominaciones de origen. Orgullo de México*, documento electrónico disponible en <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/104879/DO_Orgullo_de_Mexico.pdf>.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía INEGI (2010), *Censo de Población y Vivienda 2010*, documento electrónico disponible en <<http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/2010/>>.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía INEGI (2015), *Encuesta intercensal 2015*, documento electrónico disponible en <<http://www3.inegi.org.mx/sistemas/biblioteca/ficha.aspx?upc=702825078836>>.

Instituto de Información Estadística y Geográfica del Estado de Hidalgo IIEGH (2010), *Información básica municipal Tenango de Doria Hidalgo*, documento electrónico disponible en <<http://siieh.hidalgo.gob.mx/MUNICIPIOS.html>>.

Kopytoff, I. (1991), “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, en A. Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo/Conaculta, pp. 89-122.

López Bárcenas, F. (2017), “El sistema jurídico mexicano y los derechos culturales”, *Diario de campo*, cuarta época, núm. 1, pp. 71-98.

Lorenzo Monterrubio, C. (2008), “La región de Tenango de Doria, Hidalgo. Contexto histórico”, en E. Vázquez y de los Santos, *Los Tenangos. Mitos y ritos bordados. Arte textil hidalguense*, México, Conaculta, pp. 9-16.

Macho Morales, D. I. (2016), “Tenangos: del autoconsumo a la falsificación. Producción textil e identidades étnicas en Tenango de Doria, Hidalgo”, tesis de maestría en Antropología Social, México, ENAH.

Mora Martínez, L. (2008), “Reconfiguraciones culturales y estrategias de sobrevivencia otomí, en San Pablito, Pahuatlán”, tesis de licenciatura en Antropología Social, México, BUAP-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

____ (2011), “Dinámicas migratorias de Pahuatlán: municipio de indígenas y mestizos en la Sierra Norte de Puebla (1980-2010)”, tesis de maestría en Antropología Social, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Unidad Golfo.

Rotman, M. B. (2010), “El patrimonio de pueblos mapuches de Neuquén desde las perspectivas de sus habitantes, de las instituciones estatales y del mercado”, en J. J. Hernández López, M. B. Rotman y A. N. González de Castel (coords.), *Patrimonio y cultura en América Latina: nuevas vinculaciones con el estado, el mercado y el turismo y sus perspectivas actuales*, México, Universidad de Guadalajara, pp. 19-34.

Vázquez y de los Santos, E. (2008), *Los Tenangos. Mitos y ritos bordados. Arte textil hidalguense*, México, Conaculta.

Entrevistas

Almazán, J. (3 de febrero de 2015). Encargado de la Dirección de Cultura y Turismo del municipio de Tenango de Doria 2012-2016. Entrevista personal. Tenango de Doria, Hidalgo.

García, A. (30 de enero de 2015). Dibujante y bordadora de la cabecera municipal de Tenango de Doria. Entrevista personal. Tenango de Doria, Hidalgo.

José, F. (28 de enero de 2015). Dibujante y bordadora de San Nicolás. Entrevista personal. Tenango de Doria, Hidalgo.

López, R. (27 de enero de 2015). Bordadora de San Nicolás. Entrevista personal. Tenango de Doria, Hidalgo.

Lucas, A. (18 de julio de 2015). Dibujante y bordadora de El Aguacate. Entrevista personal. Tenango de Doria, Hidalgo.

Marcelo, G. (9 de abril de 2015). Bordadora de San Pablo, Pahuatlán de Valle. Entrevista personal. Pahuatlán de Valle, Puebla.

Mendoza, G. (23 de julio de 2015). Bordadora de El Damo y empleada del mercado municipal de Tenango de Doria. Entrevista personal. Tenango de Doria, Hidalgo.

Molina, A. (31 de enero de 2015). Dibujante y bordador de la cabecera municipal de Tenango de Doria. Entrevista personal. Tenango de Doria, Hidalgo.

Vicente, E. (12 de agosto de 2015). Dibujante y bordador de San Nicolás. Entrevista personal. Tenango de Doria, Hidalgo.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Entre el arte y la artesanía: ¿qué y cómo conservarlo?

Ana Lizeth Mata Delgado
Claudia María Coronado García

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Arte-artesanía, Nayarit, huichol, Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo-ENCryM, arte contemporáneo.

Resumen

El presente trabajo abordará la problemática de la obra *Nierika* del artesano José Benítez. Esta creación forma parte de la colección permanente del Museo Regional de Nayarit y su restauración estuvo a cargo del Centro INAH Nayarit y el Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo de la ENCryM.

Este caso representó una serie de problemáticas en torno al patrimonio cultural, el reconocimiento sobre el mismo, su impacto en la colección y su trascendencia. Aunado a lo anterior, su estado material planteó cuestionamientos e interrogantes para la disciplina de la conservación, que ponen en tela de juicio el quehacer de la restauración frente al patrimonio cultural.

Introducción

Por años se ha planteado que el patrimonio cultural está protegido por el simple hecho de existir. Generalmente no se pone en tela de juicio si un hallazgo arqueológico debe o no ser protegido o conservado, e incluso restaurado; lo mismo sucede con aquellos bienes considerados relevantes para la historia o para el campo artístico.

En México todo ello está legalmente protegido por un marco jurídico sólido y amplio; es evidente la división en-

tre las distintas tipologías catalogadas entre patrimonio artístico, histórico, arqueológico y paleontológico, patentes en la vigente Ley Federal de Zonas y Monumentos Arqueológicos, Históricos y Artísticos de 1972. En este caso, nuestra legislación existente es clara y contundente al respecto, dado que establece los alcances de la protección que estos tendrán y las instituciones que se harán cargo de su resguardo, qué tipo de bienes están protegidos y qué características deben cumplir para contar con dicha protección.

Si bien han pasado una serie de acontecimientos y hechos que han planteado nuevas perspectivas acerca de la conservación y/o restauración del patrimonio cultural, también es cierto que existen otro tipo de bienes que no están claramente identificados y conservados, cuyo alcance jurídico para protegerlos, así como qué instituciones se harán cargo de ellos, no es del todo claro.

En particular nos referimos a las artesanías de producción popular que refieren a un tipo de producción material específica, basada en técnicas de manufactura tradicionales, sobre todo aquellas que están en la delgada línea entre considerarlas arte y/o artesanía, e incluso diseño de acuerdo con la categorización de Juan Acha. Nos referimos a las obras en donde no existe una clara diferencia con respecto a su conservación-restauración o si deberán ser sustituidas por una nueva que cumpla cabalmente la función para que la que fueron creadas. Incluso se cuestiona quién y cómo deben ser intervenidas.

Por lo anterior es importante analizar si deben restaurarse o restituirse por completo. ¿Quién debe hacerse cargo de su restauración? ¿Qué papel tiene el artesano en estas decisiones? ¿Se debe de comprender esta obra como arte, artesanía o diseño? ¿Los principios teóricos de la restauración son suficientes para intervenirla cabalmente? ¿Qué impacto tendrá en la obra y en su representación ritual la modificación o alteración de su técnica de manufactura amén de conservar su estabilidad?

Para contribuir a resolver estos cuestionamientos, a continuación se ejemplifica el caso del cuadro *Nierika*, acervo de la colección permanente del Museo Regional de Nayarit. La restauración de esta obra estuvo a cargo del Centro INAH Nayarit y el Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo de la ENCRyM.

Definiendo el objeto de estudio

Para comprender claramente ante qué nos enfrentamos es importante considerar algunas cuestiones previas; si bien a veces se hace referencia a las artesanías como ese objeto elaborado de forma manual, no debemos quedarnos con una definición errónea, sino contemplar lo que oficialmente se denomina como artesanía, así como la definición de arte, para poder tener un contraste objetivo al respecto.

Según la RAE,¹ el término arte procede del latín *ars*, *artis*, y este del calco griego *τέχνη* *téchnē*, que en su segunda acepción apunta: “Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”.

Por su parte el término artesanía de acuerdo con el *Manual de diferenciación entre la artesanía y la manualidad* del Fonart² señala que: “Es un objeto o producto de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos, auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas. La materia prima básica transformada generalmente es obtenida en la región donde habita el artesano” (s. f., p. 14).

1 Real Academia Española.

2 Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.

El punto es cómo unificar o diferenciar si estamos frente a una artesanía o un objeto artístico, pues en el caso de estudio que aquí abordamos, el autor José Benítez es considerado como artista-artesano-chamán.

Existen algunos puntos que pueden ayudarnos a contrastar estos dos tipos de producciones humanas que, sin llegar a ser definitivos, nos orientan ante qué nos enfrentamos. Por otro lado, el arte se plantea como subjetivo, único, creado a partir de la genialidad, y que cuenta con un autor reconocido e identificado como artista; además, el arte otorga estatus a quien lo posee.

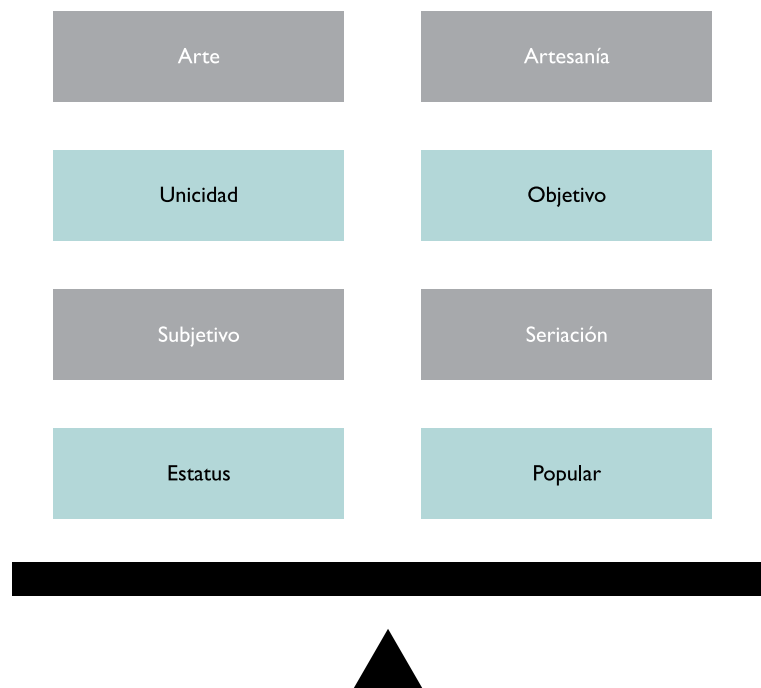


Figura 1. Relación entre arte y artesanía. Esquema elaborado por Ana Lizeth Mata Delgado.

En contraste, la artesanía nos plantea un escenario de producción generalmente anónimo, hecho en serie sin ninguna particularidad que lo diferencie del resto de sus iguales. Supone, a partir de lo expuesto, ser más objetivo y no necesariamente da estatus a su poseedor.

Ahora bien, lo anterior enfrenta a estos dos conceptos, ya que tajantemente los separa sin considerar un entrecruzamiento posible; no obstante, estas definiciones se han ido conjugando de forma casi natural, y a la vez ambas siguen existiendo de forma individual pero en algunos casos pueden convivir y generar nuevos productos.

Juan Acha en su texto *Introducción a la teoría de los diseños* (1998, p. 59) hace referencia a la categorización entre arte, artesanía y diseño, contrastándolos y postulando qué características debe tener cada uno de ellos para que sean identificables y no se confunda de qué se trata cada uno. Esta aportación ha sido muy valiosa, pues en la actualidad hay líneas muy delgadas para diferenciarlas. En muchos casos estas diferencias se entrecruzan y dan paso a objetos únicos que deben ser asumidos y analizados por lo que son, para tener claridad con respecto a cómo ser estudiados.

A continuación se muestra la tabla que aparece en el texto citado, en donde se aprecian estas diferencias y similitudes.

Las artesanías gremiales	Las artes	Los diseños
La producción Tradicionalista Trabajo manual enaltecido y sujeto a normas Empirismo	La producción 1. Antitradicionalista 2. trabajo intelectual sobrevalorado y libre 3. Teorización	La producción 1. Funcionalismo 2. Trabajo conceptivo o proyectivo enaltecido y sujeto a prioridades económicas y tecnológicas 3. Teorización
El producto Medio religioso y prácticas de estructurización social Ornamentado En serie Predominio de la escultura y el mural	El producto 4. Profano y puro 5. Antiornamentalismo 6. Obra única 7. Predominio de la pintura de caballete	El producto 4. Medio industrial y masivo 5. Antiornamentalismo 6. Serie larga y masiva 7. Utensilios y entretenimientos
El productor Agremiado Formación empírica	El productor 8. Libre 9. Formación académica	El productor 8. Asalariado 9. Formación universitaria
La distribución Por encargo y muy poco comercio	La distribución 10. Predominio del mercado	La distribución 10. Industrial de los productos
El consumo La feligresía como personaje histórico La cotidianidad religiosa y la estética, ambas empíricas	El consumo 11. Aparición y desarrollo del individuo 12. Informado y excepcionalidad de tiempo, lugar y persona	El consumo 11. Las masas como nuevo personaje histórico 12. La cotidianidad utilitaria y la estética empírica del hombre común en su tiempo libre

Figura 2. Características de las artesanías, las artes y los diseños.³

3 Cuadro tomado de Juan Acha, "Las artes", *Introducción a la teoría de los diseños*, Trillas, México, 1998, p. 59.

Actualmente existen proyectos que contemplan el trabajo colectivo entre las artes y las artesanías creando objetos de características únicas, cuya existencia y producción han desdibujado los límites antes expuestos. Proyectos expositivos como *Entre Arte/Sano*,⁴ realizado de manera reciente en el Museo de Arte Popular de la Ciudad de México, o el proyecto comunitario *Oaxifornia*,⁵ que vincula a los artesanos con los artistas en Oaxaca. Estos son algunos ejemplos de los muchos que han surgido en México, buscando nuevas creaciones artísticas y abriendo espacios novedosos que conjuguen y desdibujen estas diferencias.

La restauración del cuadro *Nierika*

Antes de entrar en materia, es importante explicar que esta pieza ingresó al STRAMC⁶ por solicitud del Centro INAH Nayarit, para determinar si tenía o no una solución a la problemática de conservación que presentaba, pues si bien la imagen se percibía distorsionada, el estado material de su soporte ponía en riesgo inminente la preservación de la obra.

Para comprender mejor el impacto que tendría la intervención, iniciaremos este apartado explicando el cuadro en cuestión y su relevancia dentro de la colección del museo. Dicha obra plantea una serie de cuestionamientos e interrogantes que ponen en tela de juicio el quehacer de la restauración frente al patrimonio cultural.

4 <<http://www.jornada.unam.mx/2013/11/24/cultura/a03n1cul>>.

5 <<http://www.oaxifornia.org/new-home2-1/>>.

6 Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo..



Figura 3. Cuadro *Nierika*. Anverso. Fotografía de José Manuel Olvera Vega, 2016. Cortesía: STRAMC-ENCRYM.



Figura 4. Cuadro *Nierika*. Reverso. Fotografía de José Manuel Olvera Vega, 2016. Cortesía: STRAMC-ENCRYM.

El cuadro *Nierika* es una obra de formato rectangular⁷ realizada de forma artesanal sobre una tabla de triplay empleando la técnica huichol de colocar hilos de estambre con cera de abeja sobre la madera. En ella se representan motivos de la cosmovisión wixárika (Olvera, 2016, p. 7), como venados, soles, peyotes y serpientes, entre otros elementos vinculados a este grupo.

Los materiales empleados para su elaboración, básicamente son tres: cera de abeja, hilos de lana y madera como soporte.

Cada material tiene un simbolismo distinto; en general su significado está vinculado de la siguiente manera (Olvera, 2016, pp. 9-12).

- a) Cera: creación de las abejas, cantador primer mitote, tsit-sikame - “persona abeja”.
- b) Hilo y la forma de adhesión: kawitus = autosacrificio cosmogónico → crear el mundo.

La metodología empleada consiste básicamente en esparcir cera sobre el soporte de madera, trazar las formas en la cera, generar las líneas marco y delinear las figuras para que finalmente sean rellenas con más hilos.

La cosmovisión wixárika se caracteriza por una interpretación del mundo a partir de seres místicos como creadores, conforma una religión politeísta y lleva a cabo rituales específicos de una cosmogonía rica en mitos y leyendas, que se relacionan constantemente con la naturaleza, el hombre y la vida religiosa.

Al respecto, Johannes Neurath comenta:

La religión huichola, inserta en la tradición mesoamericana, mantiene vigente un panteón politeísta, una elaborada mitología y un complejo sistema ceremonial. En este sentido, ciertas obras de arte huichol sí tienen características rituales y chamánicas, pero no por el contexto de su uso, sino porque son producto de la búsqueda de visiones que practica el artista en cuanto a iniciante (Neurath, 2005, p. 15).

Se entiende por *Nierika* una capacidad espiritual; significa “ver”, “estar vivo”, “estar consciente” (Pacheco e Iturriz, 2003, p. 40). Materialmente sus manifestaciones básicas son objetos circulares, o que se aproximen a lo circular, con un orificio en el centro, o alguna figura que simule un vacío, que funciona como visor de doble sentido que “permite a los ancestros ver dentro del mundo de los seres humanos y a los *mara’akame* tener comunicación con los ancestros” (Fresán, 2005, p. 73).

En sí, el *Nierika* es la visión religiosa que adquieren las personas iniciadas, y que aprenden los iniciantes, en la formación del *mara’akame wixárika* (Olvera, 2016, p. 14).

⁷ Formato de grandes dimensiones: 245 cm de largo, 123 cm de ancho y un promedio de 3.8 cm de grosor.

Cosmovisión Wixárika

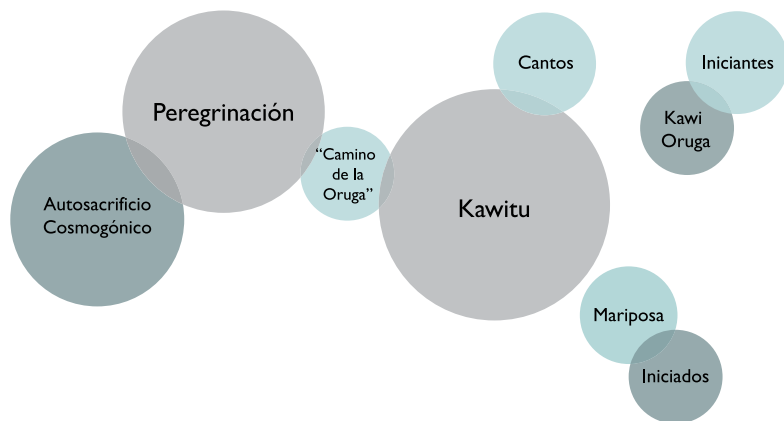


Figura 5. Esquema de la cosmovisión wixárika en relación con la producción de cuadros de estambre. Elaborado por José Manuel Olvera Vega.

A continuación se describe brevemente la trayectoria del creador del cuadro *Nierika*. Esta investigación es producto del trabajo que se llevó a cabo dentro del STRAMC durante el 2016 por parte de los estudiantes (Olvera, 2016, pp. 21-22).

El reconocimiento del artista se hizo a partir de la comunicación realizada por una exdirectora del Museo Regional de Nayarit y la asesoría vía correo electrónico del Dr. Johannes Neurath. El cuadro *Nierika* fue creado por el fallecido artista huichol y mara'akame José Benítez Sánchez.⁸ Nació en

⁸ Se describirá a José Benítez Sánchez como artista huichol, dado que así está conceptualizado en las diversas fuentes consultadas. Además, tiene la particularidad de ser un artesano con importancia dentro de las producciones de cuadros de estambre, condición para que se le conciba como artista, distinción realizada fuera de la academia (Olvera, 2016, p. 21).

1938 en Santa Gertrudis, comunidad de Wautia (San Sebastián Teponahuaxtlán, municipio de Mezquitic, Jalisco). Durante su niñez y hasta los 14 años recibió una educación religiosa, nombrándole Ycaye Kukame “caminante silencioso” (Negrín, 2005, p. 48).

De padre y abuelo mara'akame, le iniciaron en la práctica ritual, sin embargo, debió retirarse a los 14 años, para trabajar en Tepic. A los 18 años trabajó en el Instituto Nacional Indigenista como barrendero; ahí conoció a Salomón Nahmad, quien le solicitó la realización de unos cuadros para su compra (Kindl, 2005, p. 58). En ese tiempo inició una vida productiva, apoyada en el mercado por Nahmad y Juan Negrín. Este último dio a conocer la obra de Benítez Sánchez en el extranjero, y fue su principal impulsor a nivel internacional.

Su esplendor de producción ocurrió entre las décadas de 1970 y 1990. En ese tiempo su obra fue muy apreciada y participó en exposiciones en el extranjero. La adquisición del cuadro *Nierika*, según el comunicado realizado por la exdirectora del Museo Regional de Nayarit, Socorro Varela, fue probablemente en 1974, momento en que su obra se encontraba en un refinamiento profesional. El artista tenía aproximadamente de 32 a 36 años de edad en ese periodo productivo, y dedicó la mitad de su vida a la realización de cuadros de estambre.

Para el 2000 culminó su formación religiosa y se convirtió en mara'akame, completando un proceso complejo y exhaustivo de rituales y peregrinaciones al Wirikuta. En el 2003 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes, en el área de Artes Populares. Falleció en el 2009.⁹

⁹ <<http://wixarika.mediapark.net/sp/JoseBenitezSanchez.html>>.



Figura 6. José Benítez Sánchez.¹⁰

Problemática de conservación

El estado material que presentaba la obra era deplorable principalmente en el soporte primario compuesto de una tabla de triplay. Actualmente los huicholes utilizan este material por ser resistente, relativamente económico pero sobre todo porque otorga una superficie plana y resistente para contener los materiales que constituirán a la obra. De hecho las medidas regulares de estas obras, son las de una tabla comercial de triplay, como en el caso del cuadro *Nierika*.

El ataque de termitas que tuvo la obra durante su estancia en el Museo Regional de Nayarit, provocó que se debilitara de tal manera que era casi insostenible que los restos de madera sana pudieran con el peso de la cera y los hilos de lana, por lo cual su manipulación y exhibición eran nulas. De hecho la obra no se podía trasladar adecuada y fácilmente sin tener un soporte auxiliar que ayudara a cargar todos los elementos. Cabe señalar que cada manipulación de la obra implicaba una logística mucho más compleja y riesgosa, pues al menor movimiento los elementos estructurales se sometían a tensión y se continuaban rompiendo; por ello, era inminente evaluar de qué manera resolver esta problemática sin que eso implicara una alteración significativa en los materiales constitutivos.



Figura 7. Pérdida de soporte e hilos de lana. Fotografía de José Manuel Olvera Vega, 2016. Cortesía: STRAMC-ENCryM.

¹⁰ <http://wixarika.mediapark.net/en/en_artgalljbs.html>.



Figura 8. Detalle de galerías, ataque de insectos. Fotografía de José Manuel Olvera Vega, 2016. Cortesía: STRAMC-ENCryM.

Más allá de describir todos los procesos y llevar a cabo una relatoría técnica, se explicarán las consideraciones esenciales que determinaron la propuesta de intervención y su resolución de las principales problemáticas. Cabe señalar que la toma de decisiones no solo fue del equipo de restauración que estuvo trabajando en la obra durante casi un año (agosto 2016-mayo 2017), sino también del equipo de docentes y del restaurador Daniel Gallo Arana, del Centro INAH Nayarit.

A continuación se muestra un esquema con las principales consideraciones con respecto a la forma de intervenir la obra de Benítez.

Se contempló en especial que los materiales que se utilizarían para restaurar la obra, no solo fuesen compatibles y adecuados con esta, sino que no se alterara significativamente la técnica de manufactura, pues como hemos visto en el análisis



Figura 9. Consideraciones previas a la intervención. Elaboración de Ana Lizeth Mata Delgado.

sis de la obra, cada uno de los materiales le aporta un simbolismo distinto que complementa a la obra y la representa.

Así, se consideró que el proceso más agresivo e incluso radical estaría en devolverle la estabilidad estructural a la obra de manera que pudiera volver a exhibirse y recuperar el reconocimiento mediante su reapropiación dentro del contexto de museo y con el resto de las colecciones que se encuentran en el Museo Regional de Nayarit.

Además de las consideraciones antes mencionadas, se analizó concienzudamente el alcance de la intervención del equipo de restauración a fin de que se pudiera lograr una intervención adecuada e integral del cuadro.

Una vez evaluado el estado físico, analizados los pros y contras de intervenir esta obra y cómo debería hacerse de manera que se recuperara no solo su estabilidad estructural sino la significación perdida, a continuación se enlistan los procesos¹¹ realizados en esta obra. Es importante señalar que todos y cada uno de los procesos fueron evaluados, analizados y discutidos entre el equipo de conservación; además, en los

11 Para mayor detalle e información consultar José Manuel Olvera Vega, Iliana Tairi Ruiz Cruz y Deborah Cueto Velez, *Informe de los trabajos de restauración en el cuadro Nierika del Museo Regional de Nayarit*, Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo, agosto 2016-junio 2017, Ciudad de México, ENCryM-INAH, inédito.

- Estabilidad material
 - Recuperación de la unidad
 - No alterar el significado de los símbolos
 - Utilizar materiales similares
 - Recuperación del objeto
 - Reinserción al museo
 - Recuperación de la función actual
- Colocación de material nuevo
 - Alteraciones estéticas derivadas del deterioro

Figura 10. Alcances e impacto de la restauración. Elaboración de Ana Lizeth Mata Delgado.

casos que fue necesario se llevaron a cabo las pruebas previas para llevar a cabo de forma eficiente y correcta cada uno de los procesos:

- Limpieza general para retirar todo el material ajeno a la obra.
- Eliminación de los estratos de triplay afectados por el ataque de insectos, dejando solo la capa final que contenía la imagen realizada con los hilos de lana.
- Reentablamiento del estrato mencionado en un bastidor realizado ex profeso para recibir el material original, el cual proveería una estabilidad estructural adecuada para recuperar su uso y función.
- Reacomodo, readhesión y colocación de nuevos hilos de lana a fin de generar una superficie homogénea. Esto funcionó como una especie de resane rellenando los faltantes presentes a fin de promover una superficie pareja que devolviera la correcta lectura de los patrones realizados por el artista.

- Finalmente se llevó a cabo la reintegración cromática de los hilos nuevos generando una apariencia y lectura correctas de las diversas figuras creadas inicialmente.

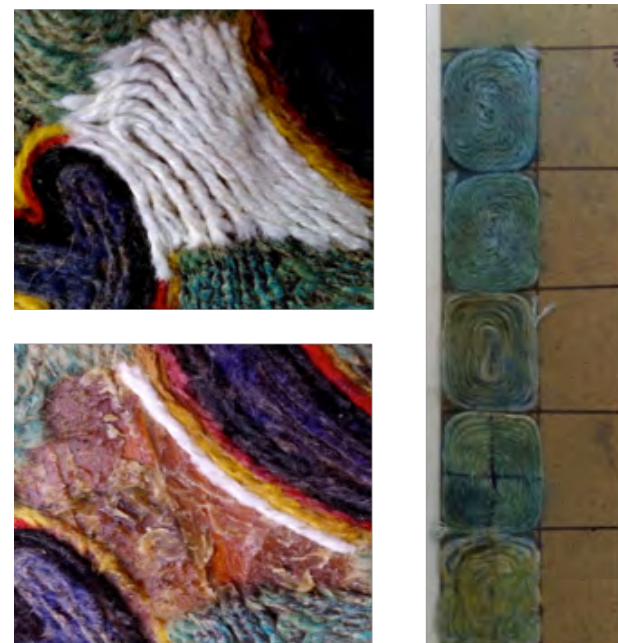


Figura 11. Procesos de restauración: resane del soporte de madera, reintegración formal con hilos de lana, pruebas de reintegración cromática. Cortesía: STRAMC-ENCRyM.



Figura 12. Antes y después de la reintegración cromática.



Figura 13. Anverso. Final de la restauración 2017.
Fotografía de Iliana Tairi Ruiz Cruz.
Cortesía: STRAMC-ENCryM

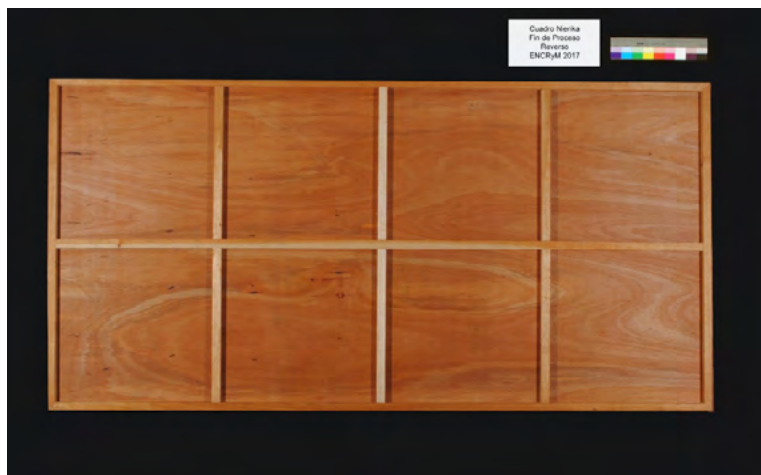


Figura 14. Reverso. Final de la restauración 2017. Fotografía de Iliana Tairi Ruiz Cruz. Cortesía: STRAMC-ENCryM.

Conclusiones

Enfrentarnos a este caso nos dio la pauta para analizar nuevos materiales y evaluar desde una perspectiva distinta el acercamiento a las artesanías a las cuales generalmente se les encasilla desde la perspectiva etnográfica y/o antropológica. Con esta obra se evaluó desde la restauración, pero también desde la historia del arte, contemplándola como un objeto artístico.

Se determinó que las diferencias sustantivas entre el arte y la artesanía se han ido desdibujando con el paso del tiempo y que actualmente si bien conviven de forma individual, cada vez se estrechan más lazos e interacciones entre ambas dando paso a nuevas creaciones.

El análisis desde la conservación hacia este tipo de producciones debe ser abierto, comprendiendo el contexto, el uso y función actual, pero a su vez la nueva función signo. Por esta razón, analizar concienzudamente el impacto de la inter-

vención no se limita a cuestiones materiales y de rigor ético, sino al impacto y modificación que tendrán en la comprensión y significado de la obra.

Bibliografía

Acha, Juan (1998), *Introducción a la teoría de los diseños*, México, Trillas.

Fresán Jiménez, Mariana (2005), *Nierika: contenedor infinito del mundo wixárika*, México, tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, p. 73.

Kindl, Olivia (2005), “Pasos del caminante silencioso”, *Artes de México-Arte huichol*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, núm. 75, p. 58.

Manual de diferenciación entre la artesanía y la manualidad, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, Secretaría de Desarrollo Social (s. f.).

Negrín, Juan (2005), “Protagonistas del arte huichol”, *Artes de México-Arte huichol*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, núm. 75, p. 48.

Neurath, Johannes (2005), “Ancestros que nacen”, *Artes de México-Arte huichol*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, núm. 75, p. 15.

Olvera Vega, José Manuel, Iliana Tairi Ruiz Cruz y Deborah Cueto Velez, *Informe de los trabajos de restauración en el cuadro Nierika del Museo Regional de Nayarit*, Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo, agosto 2016-junio 2017, Ciudad de México, ENCRyM-INAH (inédito).

Pacheco Salvador, Gabriel y José Luis Iturrioz Leza (2003), *José Benítez y el arte huichol. La semilla del mundo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.

<<http://www.jornada.unam.mx/2013/11/24/cultura/a03n1cul>>.

<<http://www.oaxifornia.org/new-home2-1/>>.

<<http://wixarika.mediapark.net/sp/JoseBenitezSanchez.html>>.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Patrimonio e iconografía indígena: binomio en discusión

Libertad Mora Martínez
Ociel Mora López

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Iconografía, patrimonio, memoria colectiva, Tenango.

Resumen

Distintos actores hacen uso del patrimonio inmaterial indígena sin reconocer a sus legítimos creadores y propietarios. En el caso de los usos mercantiles, estos se llevan a cabo sin rendir cuentas ni otorgar el justo pago de regalías. El presente artículo revisa algunos motivos que explican el uso discriminatorio de las creaciones a las que apenas suele concedérseles el rango de “diseños” folclóricos que adornan “artesanías”. Al tiempo que se suma a las exigencias dirigidas a las instituciones encargadas de proteger ese patrimonio inmaterial y los derechos de sus creadores, este documento propone reconocer ese trabajo en tanto creación artística susceptible de ser analizada como iconografía indígena, mediante la cual se lee y se transmite la memoria colectiva de un grupo. Asimismo, se explicará el caso específico del plagio de los bordados otomíes llamados “tenangos”, por empresas extranjeras.

Introducción

Uno de los problemas que aqueja al país es la falta de igualdad y equidad entre los distintos sectores que conforman México; desigualdad e inequidad que se ven reflejadas en varios ámbitos. Uno de ellos remite al patrimonio, sobre todo en el caso de los grupos subalternos, entre los que destacan particularmente los pueblos indígenas. Organismos del Estado mexicano y la legislación nacional e internacional de la que México es signatario, protegen el patri-

monio inmaterial que comprende a la creación indígena entre sus componentes. A pesar de ello, se observa reiteradamente que distintos actores individuales y corporativos, dentro y fuera del país, hacen uso del patrimonio inmaterial indígena sin reconocer a sus legítimos creadores y propietarios. Aquí radica una de las primeras problemáticas, ¿cómo se protege en la práctica este patrimonio?

Este documento tiene como finalidad esbozar algunos dilemas que giran en torno a dichas cuestiones y señalar las disyuntivas que desde el ámbito antropológico podemos advertir en el uso y aplicación o, como lo referiremos más adelante, en la omisión o exclusión de los indígenas en tanto creadores. ¿Cómo se concibe la noción de patrimonio entre los grupos indígenas? ¿Cómo abordarlo respetando las especificidades de cada cultura? ¿Cuál es el papel de los académicos y del gobierno al respecto? Estas, entre otras, son algunas de las interrogantes que guían este escrito. Nuestro punto de partida son los casos de plagio de iconografía indígena por parte de diseñadores extranjeros y compañías transnacionales, que recientemente han llamado la atención de la opinión pública en los medios de comunicación, así como en las tecnologías de la información. El caso particular de análisis serán los textiles “tenangos”, elaborados por el grupo indígena otomí que habita en el sur de la Huasteca, colindante entre los estados de Hidalgo y Puebla.

Patrimonio en república de zombies

México destaca en el mundo por ser un país rico en su diversidad cultural. Esto se traduce en una gran variedad de lenguas, etnias, historias y cosmologías. Hoy en día los grupos indígenas subsisten en una suerte de resignificación del pasado y el

presente,¹ creando formas específicas de expresión e identificación. Tal es el caso de su patrimonio, o bien, de aquello que les genera un sentido de pertenencia a un colectivo. Una de las primeras nociones por definir, será entonces la de Patrimonio Cultural Inmaterial, la cual, según la Unesco, se define como “El patrimonio cultural o inmaterial o patrimonio vivo se refiere a las prácticas, expresiones, saberes o técnicas transmitidos por las comunidades de generación en generación”.²

En 1972 se crea la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de la Unesco, con la finalidad de identificar aquellos “bienes inestimables e irremplazables de las naciones. La pérdida de dichos bienes representaría una pérdida invaluable para la humanidad entera”. En tanto que, en el 2003, se aprueba la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, en la que se hace patente “la inquietud de que personas externas se apropiaran de los recursos culturales, y surgió la preocupación sobre la autoridad en la proclamación del patrimonio cultural inmaterial”.³

Si nos apegamos a dicha justificación, resulta preocupante que, pese a la participación activa de México en dicha Convención y programas subsecuentes, el patrimonio de un sector importante de su población esté en riesgo por la desaparición de grupos indígenas y, con ellos, todo un bagaje cultural irremplazable. Como agravante, encontramos la ausencia de medidas de protección y salvaguarda del patrimonio indígena, en específico el de tipo “inmaterial”, ya que en México, al hablar de patrimonio, se suelen privilegiar los bienes históricos muebles e inmuebles, relegándose a un segundo término

1 A grandes rasgos Regina Martínez relaciona la noción de resignificación con “la negociación de significados dependiendo de los interlocutores con quienes se relacionen” (2007, p. 241).

2 Definición de la Unesco.

3 Arizpe, 2009, p. 57 (citado en Villaseñor y Zolla, 2012, p. 78).

aquello relacionado con el patrimonio indígena, es decir, las culturas etnográficas del país.

Como botón de muestra, cabe señalar las críticas que sugiere el museólogo Luis Gerardo Morales (1994), y con las cuales suscribimos, en relación con la propuesta museográfica que ofrece el Museo Nacional de Antropología de México, espacio emblemático para mostrar las culturas originarias del presente y pasado, y que, a pesar de ciertas críticas atendidas y renovaciones museográficas subsecuentes, ha mantenido casi el mismo discurso como escaparate de México frente al exterior. Ello, por supuesto, obedece a intereses federales más que locales. Indiferencia y prejuicios siguen siendo la constante frente a las minorías y los grupos indígenas. Entonces, cuál es el reconocimiento que la federación y los estados presumen haberles concedido.

Encontramos un reconocimiento pero solo cuando este responde a intereses particulares: políticos o económicos. La fotografía del político en una comunidad indígena o la publicidad de las empresas “bien intencionadas” que presumen no robar sino “inspirarse” en los “diseños nativos”.⁴ Dadas las condiciones que actualmente imperan, podemos señalar que en ciertos sectores predomina una mirada discriminadora de “exotismo” en el patrimonio cultural inmaterial indígena,⁵ que parte del supuesto racista de que “ellos sólo producen artesanía y folclor” pero no arte. Y como tal, no existen mecanismos de protección ante la pérdida o, como sucede reiteradamente, el plagio iconográfico. Diseñadores, empresas privadas, el gobierno, académicos y artistas plásticos, lucran sin reparo con la icono-

grafía indígena. Pareciera que este conocimiento estuviera a disposición de quien quiera apropiárselo. Como si el agravio fuera menor, ni las comunidades ni los productores (artistas o artesanos locales) reciben remuneración. De llegar a pagarles algo, se trata de cantidades irrisorias en comparación con lo que ganan quienes lucran con la venta masiva o exclusiva de los diseños indígenas. No hay leyes que protejan ese patrimonio y tampoco iniciativas reales por parte de las autoridades competentes en México. Esto no se permitiría si se tratara de otro sector de la sociedad, pero, como rezaría el subyacente razonamiento discriminatorio: “¡Solo son indios! ¡No hay problema!”. Entonces cabe preguntar: ¿cuáles son el reconocimiento y el respeto debidos a esos grupos minoritarios?, ¿no se supone que la mirada y la noción de “exotismo” —muy relacionada con la de discriminación y etnocentrismo— ya está erradicada en un país que promueve la multiculturalidad?⁶

Como bien lo indica Gabriel Weisz (2007), “La elaboración de un imaginario exótico trae consigo un conocimiento que construye al otro como enigma y recipiente de diferencias. Pero es un conocimiento que construye al otro como objeto, por tanto es siempre un conocimiento superficial y simplificado”. En ese orden de ideas, Esteban Krotz (2002, p. 57) sugiere que “otredad o alteridad no significa lo mismo que la simple diferencia [...] tiene que ver con la experiencia de la extrañeza”. En este punto planteamos la pregunta: ¿en México cómo

4 El argumento de algunos que han plagiado la iconografía indígena ha sido “la inspiración”, y no asumen la copia o plagio de formas creadas por autores indígenas.

5 Entre los autores que han documentado el tema están Gabriel Weisz, Víctor Segalen, Tzvetan Todorov y Jean Baudrillard.

6 Cabe mencionar que la noción de “exotismo” fue uno de los conceptos que prevaleció en la corriente evolucionista de la antropología, así como en el arte en el siglo XIX; en la actualidad y dada la carga política e ideológica, se utiliza tal noción pero desde una perspectiva crítica o negativa. Algo distinto es la idea de alteridades y/o de otredades. Al respecto, hay que recordar que para M. Foucault “la otredad se emplea para reconocer a esas personas que se excluyen de las posiciones de poder. Pero la alteridad se vincula mucho más con una duda sobre la absoluta legitimidad del sujeto” (citado en Weisz, 2007, p. X).

se sigue abordando tal extrañeza? Como un reconocimiento ante la diferencia a partir del que se generan múltiples identidades y en el que prevalece una noción de empatía. O bien, un reconocimiento de diferencia con una carga de superioridad étnica; es en esta última en donde consideramos existe la noción de etnocentrismo y una serie de prejuicios. Como lo advierte Tzvetan Todorov, “el etnocentrismo consiste en el hecho de elevar, indebidamente, a la categoría de universales los valores de la sociedad a la que yo pertenezco”.

Los problemas a superar van desde la llana ignorancia hasta el rechazo racista a reconocer la relevancia de la iconografía indígena, mediante cuyas imágenes, diseños, texturas o movimientos, se lee y se transmite la memoria colectiva de un grupo. Se trata de un saber o conocimiento que como tal, merece un respeto pleno. Es necesario erradicar el prejuicio de que la iconografía indígena no es patrimonio y no merece la misma atención que otros elementos, como un retablo religioso colonial o una edificación prehispánica. Por acción o por omisión, muchos participamos de esos prejuicios y alimentamos aquellos problemas. No hemos erradicado nuestro etnocentrismo. Antes de exclamar: ¡no al plagio!, iniciemos por un ¡sí al reconocimiento y al respeto pleno a las minorías!

La internacionalización de la economía mexicana y sus procesos cada vez más ligados a la globalización, han traído consigo una disminución notoria por el interés en los que en otro tiempo se denominaron bienes nacionales: la distinción del país frente a lo universal, la idiosincrasia que confiere un carácter particular a lo mexicano y otorga sentido al proyecto nacional de país.⁷ Podemos afirmar de inicio que el patrimo-

nio nacional, hoy más que nunca, se encuentra severamente amenazado. Se trata de un fenómeno que no ha merecido la atención suficiente, ni de la estructura del Estado y sus poderes, en particular el Legislativo y el Ejecutivo, mediante el INAH, ni de la academia y sus gremios de especialistas: los encargados de su conservación, estudio, difusión y eventualmente enriquecimiento. Puede afirmarse de manera empírica que, a mayor globalización de bienes y servicios, mayor descuido del patrimonio cultural en beneficio de aquella, no obstante —y he aquí lo verdaderamente paradójico— hallarse debidamente resguardado por leyes nacionales y acuerdos internacionales, y diversos dispositivos jurídicos secundarios en la materia.

La evidencia documental manifiesta que en los últimos veinte años el patrimonio ha sido víctima del asedio del mercado, las más de las veces con proyectos y acciones gubernamentales, otras más con su autorización u omisión, para lo cual se suelen alegar dudosas razones de progreso y bienestar de la población local. La mercantilización, en ocasiones aceptada, otras veces profanada desde la perspectiva de los pueblos indígenas, o bien, destruida, se ha ensañado con el patrimonio arqueológico e histórico, tanto como con el patrimonio inmaterial de los grupos indígenas actuales, específicamente por medio del hurto de las simbologías locales y sus elementos iconográficos que forman parte del lenguaje de una cultura.

Estamos en presencia de los factores que describe Enrique Florescano, respecto a qué se rescata y se pondera en cada época, por encima de lo demás.⁸ Afirma, “Cada época rescata de manera distinta su pasado y realiza una selección de los bienes que posee, en un proceso continuo de identifica-

⁷ Es pertinente no perder de vista que en este sexenio, el de Enrique Peña Nieto, se privatizó la industria petrolera, con el apoyo de derechas e izquierdas representadas en el Congreso de la Unión.

⁸ Enrique Florescano es un hombre destacado en la materia, que sabe de sus intrínquilis, pues fue director del INAH en uno de los periodos en los que se gestaron los grandes cambios del rumbo de la nación (1982-1988).

ción del patrimonio y de reconocimiento contemporáneo de los valores del pasado”.⁹ Esa selección y rescate —sigue— se realiza de acuerdo con los particulares valores de los grupos sociales dominantes (Florescano, 1997). Y no obstante su pretensión de alcance nacional, su configuración no corresponde con los verdaderos intereses de la nación. Es notorio al respecto el caso de los grupos indígenas, cuyas expresiones culturales y artísticas son apropiadas selectivamente para formar parte del canon nacional, pero otras de esas expresiones son rechazadas por contravenir los gustos occidentales de los grupos dominantes.

El patrimonio, como un hecho social, es una construcción histórica, resultado de luchas nacionales, ideológicas, políticas, económicas y a veces armadas, entre hombres que buscaron hacer prevalecer ciertos valores y desaprobó otros respecto al país que anhelaban. Es conocido el caso de las fuerzas en pugna por “poner en valor” los sitios arqueológicos más importantes del país. En términos estrictos, de lo que se trata es de abrir las puertas al capital privado, cuyas consecuencias son harto predecibles. Las movilizaciones sociales que se han manifestado en distintas partes del país, y los procedimientos judiciales, han resultado en vano frente a la omnipotencia de los gobernantes.

García Canclini, ante la globalización y la transnacionalización de bienes, servicios y símbolos, exhorta a redefinir lo que hoy se debe entender por nación: “Lo que hoy concebimos como propio ya no es únicamente el conjunto de bienes y tradiciones surgidos y mantenidos en el territorio históricamente habitado por una comunidad” (1997, p. 57). La aldea global y todo lo que pueda significar para la conservación de los particulares, no es una cuestión remota, es un fenómeno dinámico que se encuentra entre nosotros.

9 Enrique Florescano, 1997, p. 15.

El Estado nacional mexicano de la revolución se fincó sobre la base de la construcción de una identidad nacional, elegida sobre un conjunto de elementos y señas elevadas al panteón de lo sagrado en la retórica cívica posrevolucionaria. El pasado prehispánico “glorioso”, “los padres” de la Independencia que nos dieron paz y libertad, la reforma del “indio” Benito Juárez, y la revolución de Zapata, Villa y el “Tata” Cárdenas: una intrincada ingeniería simbólica que logró la estabilidad política del régimen por más de medio siglo, pero que ha llegado a su fin con la alternancia en la presidencia de la República en el año 2000. Otro elemento que puso en duda los valores del pasado es el llamado proceso de democratización en los diferentes ámbitos de la vida nacional, no solo en lo estrictamente político-electoral.¹⁰

La secularización de la vida nacional en general ha traído cambios y consecuencias en la percepción y en el hacer, mismos que, como advierte García Canclini, no deben ser motivo para ver en ellos una *amenaza* para el patrimonio nacional. El tema mayúsculo está representado por la migración internacional y la comunicación instantánea. El tema requiere de lo que ya Bonfil Batalla (1997) y García Canclini (1997) habían vislumbrado en buena medida.

El reconocimiento del pluralismo nacional debe ser el punto de inicio para abordar el problema del patrimonio cultural, sobre bases muy distintas de las que actualmente lo mantienen en riesgo. En general se trata de reglas contrapues-

10 Un dato para ejemplificar lo dicho: los diputados del Partido Acción Nacional en Puebla consiguieron inscribir el nombre de Juan de Palafox y Mendoza en el recinto de honor del Congreso del Estado. Palafox, como es sabido, fue el representante y administrador del imperio, en distintos cargos de la Colonia, incluyendo el de virrey. El dato pasó desapercibido. No fue consignado ni por la prensa. Al cabo el patrimonio nacional y su administración, queda claro, está en función de los intereses de los grupos de poder (Mora López, 2017).

tas con las condiciones imperantes. En principio es necesario notar que un tema es el patrimonio nacional reconocido desde una perspectiva centralista y etnocéntrica, y otro el que carece de ese reconocimiento pero goza de aprecio a nivel regional y local. Un tema es el concepto académico de lo que debe ser preservado, y otro el de los grupos de poder y el de los grupos subalternos. El debate debe ser de puertas abiertas y sin distingo alguno. Debe responder a una vocación federalista, en la que los tres niveles de gobierno tengan voz y voto, pero de manera particular, la sociedad civil. Entretanto, es imprescindible que instituciones como el INAH hagan valer la ley.

Además de los prejuicios etnocéntricos que son el trasfondo de esta problemática, sugerimos que las concepciones, o más bien la aplicación de ciertas categorías —como patrimonio, motivos— pueden abonar en esta disyuntiva, puesto que se trata de conceptos que se utilizan de forma general en contextos particulares y en algunos casos, sin el respeto a las especificidades de cada cultura. En el caso mexicano, que una u otra expresión tenga mayor presencia o representatividad como patrimonio de un pueblo, a veces responde, reiteramos, a intereses del Estado, sean estos de tipo turístico, identitario, patriótico o de otra índole. En ese tenor, es importante la postura de Villaseñor y Zolla (2012, p. 75), al advertir que “existen muy pocos análisis críticos sobre los diversos fenómenos sociales, económicos y políticos detrás de la patrimonialización de las prácticas culturales”.

En lo tocante al tema del turismo, hay que indicar que México figura entre los diez países con mayor atracción turística, generando un ingreso económico solo por debajo de

aquel percibido por el petróleo y las remesas.¹¹ Para ahondar al respecto, Rosas Mantecón identifica como “industria del patrimonio” (2006, p. 473) al juego habido actualmente entre el turismo y el patrimonio. La autora destaca el impulso del turismo cultural, es decir, la mirada de la cultura como un factor de desarrollo económico en el que, ahora sí, haciendo uso de la cultura, o del patrimonio cultural —tangible e intangible— de los pueblos indígenas, surgen otras propuestas económicas. Podemos entender en ese sentido la creación de programas federales como el de “Pueblos mágicos”, aunque ello no significa que suscribamos tal propuesta (Mora Martínez, 2015).

Plagios iconográficos otomíes: casos de análisis

Para precisar, explicaremos un caso etnográfico relacionado con la problemática que aquí se expone. En relación con el tema del plagio iconográfico, el caso que recientemente llamó la atención, fue el de una diseñadora francesa que utilizó los iconos representativos del grupo indígena mixe con fines comerciales. Isabel Marant lucró con una serie de prendas femeninas con la referida iconografía. Se indica que se trató de un lucro, ya que sin remunerar económicamente o dar los créditos correspondientes a los ayuuik, ofreció al mercado una blusa con las mismas características de aquella que portan como parte de su vestimenta tradicional las mujeres mixes de

¹¹ Estos ingresos seguramente se modificarán en el futuro, pues en el sector turístico no solo afectan las crisis ambientales, sino que hay que considerar la violencia e inseguridad que impera en el país, así como la baja en las divisas del petróleo y la disminución del ingreso de remesas como respuesta a la deportación de los connacionales y de las nuevas leyes migratorias en Estados Unidos.

Santa María Tlahuitoltepec, en el estado de Oaxaca. A pesar de una serie de cuestionamientos, la diseñadora no se pronunció al respecto.

Otro hecho fue el de los “tenangos” otomíes. Con estos, diferentes empresas nacionales y transnacionales han utilizado las figuras características de esa expresión cultural. Pues finalmente los iconos son códigos que refieren a culturas específicas.

Los tenangos son bordados característicos del grupo otomí —hñähñü, ñuju— del sur de la Huasteca, en específico, aquellos que se ubican en la zona de empalme entre los estados de Hidalgo y Puebla. El término de “tenangos” refiere al pueblo en donde se comenzaron a realizar: Tenango de Doria. Ahí los elaboran tanto hombres como mujeres, pero también en localidades vecinas como San Nicolás, Santa Mónica y San Antonio el Grande; y en menor medida, aquellas de las comunidades otomíes del municipio poblano de Pahuatlán, en concreto: San Pablito, Xochimilco y Zacapehuaya. El comercio de estos textiles data de la segunda mitad del siglo pasado. Esta actividad artesanal, junto con la migración transnacional, son las principales alternativas económicas de la región otomí. La vida de los lugareños gira en torno a esas dos actividades.

Estos bordados se destinan básicamente para el comercio externo a las comunidades y gozan de algún mercado nacional relativamente estable para la venta de esta artesanía. No obstante, cabe aclarar que, así como elaboran objetos artesanales, también existen piezas artísticas que hoy en día se ubican como representativas de la cultura otomí de la referida zona; como ejemplo, véanse las piezas que actualmente forman parte de la sala etnográfica de otopames del Museo Nacional de Antropología.

Los tenangos son mantas sobre las cuales plasman ciertos motivos fitomorfos, zoomorfos y antropomorfos de la cosmovisión otomí, y posteriormente bordan con hilos de algodón de distintos colores las figuras trazadas. Los estilos de los te-

nanangos son de dos tipos: los que refieren a la fauna o flora local, o bien, ciertas historias o momentos de la vida cotidiana de los pueblos; por ejemplo, por medio del bordado dan cuenta de una narrativa local, puede ser la fiesta patronal, el ciclo agrícola, las danzas o un casamiento, entre otros. En principio los tenangos eran de ornato, pero últimamente ya se elaboran prendas con dichos motivos. En cuanto a estas expresiones textiles, el plagio nos remite a varios casos, señalaremos algunos.

La empresa de productos Nestlé que precisamente lleva algunos programas entre los cafecultores de la región, utilizó los motivos de los tenangos como parte de una campaña publicitaria de Chocolate Abuelita. Se trató de una colección de tazas de edición especial con diseños indígenas: mayas, mazahuas, zapotecas, wixáricas, otomíes y tzeltales; la justificación fue “enaltecer la cultura indígena del país”. A pesar de esa idea, la molestia de los artesanos otomíes es que los motivos en las tazas no dan cuenta de las especificidades, etnias y artesanos/autores que refieren en las tazas. Un caso en particular que ha circulado en diferentes periódicos nacionales, es el de un artesano que manifiesta que en las tazas con los motivos otomíes, aparecen las figuras que él previamente había registrado: un venado, un colibrí y un armadillo. Razón por la cual, algunos artesanos se organizaron e interpusieron una demanda ante la Procuraduría General de la República. La respuesta de la empresa Nestlé fue que ellos pidieron a un tercero, ajeno a la compañía, que hiciera dicha campaña.

Por otro lado, la tienda Pottery Barn ocupa la iconografía de los tenangos en objetos que son elaborados en China; estos se venden a un alto costo, y no hay algún tipo de remuneración, reconocimiento o de trabajo colaborativo con los otomíes. Esta molestia se sumó a otras similares de plagio en las figuras de los tenangos, por ejemplo, Mariand Castrejón, conocida en el ciberespacio como Yuya, lanzó al mercado una serie de cosméticos, cuyos diseños de los productos son muy similares a las expresiones ornitomorfas de los tenangos. En



este caso fueron los usuarios de las redes sociales quienes identificaron la copia o plagio de los diseños y, a pesar de las críticas que esto ha desatado, la youtuber Yuya—como se le identifica—no se ha pronunciado al respecto.

El último caso fue el de la empresa de ropa de origen español Mango, la cual también utilizó los motivos otomíes sudhuastecos como parte del atractivo o adornos de una serie de prendas femeninas, las que, nuevamente, no señalaban ni la inspiración ni los orígenes de los motivos. El descontento que ya venía en aumento, pasó del rechazo y de la difusión en redes sociales, a la acción. Fue así que hubo algunos pronunciamientos tanto de académicos como en la Cámara de Diputados, que manifestaron el rechazo y exigían al gobierno y las instancias correspondientes tomar cartas en el asunto.¹² Esta presión generó que la empresa Mango respondiera y pidiera una disculpa pública: “Estos dibujos sirvieron [...] como fuente de inspiración para nuestros equipos de diseño. Los encontraron a través de internet y [...] desconocían absolutamente que se tratara de representaciones artísticas elaboradas por comunidades indígenas y, más aún, que fueran fuente de sustento de las mismas”, señaló el director de comunicación de tal compañía.¹³ Aclarando que la mercancía de ropa con tales diseños saldría a la brevedad del mercado. Esta respuesta seguramente tuvo que ver con el hecho de que algunos pueblos otomíes de la región cuentan con el registro de ciertos diseños ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial.¹⁴

¹² Es el caso de la diputada Paola Félix Días (Morena) y del senador Isidro Pedraza (PRD).

¹³ En una carta firmada por Guillermo Corominas, Director de Comunicación de Mango, dirigida a la diputada Paola Félix Díaz, con fecha del 27 de octubre de 2017, y que circula tanto en las redes sociales como en la página de Mango.

¹⁴ Desde el 28 de octubre de 2014, los otomíes cuentan con la marca colectiva Tenangos Bordados de Hidalgo, con la cual se pueden amparar ante posibles plagios de sus diseños y del concepto mismo.

Hay que recordar que precisamente los otomíes de dicha región sudhuasteca cuentan con dos marcas colectivas, tanto la de los Tenangos, como la del papel amate; la primera pertenece a los de Tenango de Doria, y la segunda a San Pablito, Pahuatlán.¹⁵ Lo cual les ha servido como un medio para exigir el respeto y remuneración en el caso de plagio, como ocurrió con Mango y sigue el proceso en contra de la empresa Nestlé. Sin embargo, se observa que deben de ocurrir una serie de sucesos como los referidos, para que finalmente las autoridades correspondientes intervengan a favor de estos sectores vulnerables, como el de los artesanos, ya que aunque tengan algún mercado estable de venta, la competencia con las empresas transnacionales es mayor.

Iconografía indígena: propuesta de análisis

Si bien hemos indagado algunos aspectos del trasfondo del problema, el motivo que nos acercó a esta propuesta es, como ya lo referimos, el plagio y lucro a partir de elementos de la iconografía; es decir, esta como parte del patrimonio cultural intangible indígena. Los prejuicios e intereses dominantes siguen siendo el meollo de dicha problemática. Sin embargo, nos interesa reparar en un par de conceptualizaciones en la medida en que pueden abonar en la generación de algún tipo de soluciones. Para ello retomaremos las siguientes propuestas.

¹⁵ En este espacio solo nos concretamos al caso del plagio iconográfico, y señalamos que el registro ante la propiedad industrial y las marcas colectivas, si bien genera beneficios para las expresiones culturales al exterior, al interior de las comunidades se han registrado algunas controversias; lo que ocurre, por ejemplo, en San Pablito Pahuatlán. Las posibles enemistades locales a partir del reconocimiento o el otorgamiento de una marca colectiva a un solo sector de la comunidad, está generando divisiones al interior del pueblo.

La iconología es una disciplina que, si bien nos remite a la tradición artística, religiosa y filosófica occidental, tiene un ámbito de análisis que no solo se centra en esas latitudes. Así lo expresaron sus principales exponentes: Aby Warburg y su discípulo Erwin Panofsky, seguidos de otros autores clásicos, como Fritz Saxl, o bien contemporáneos como William J. T. Mitchell y Gottfried Boehm. Según Panofsky (1988), la iconología es la “rama de la historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma” (p. 3), en tanto que la iconografía, de forma sucinta, es la metodología de aquella: es la descripción de las imágenes o alegorías en su contexto cultural, para lo cual se deben poseer o interpretar los códigos simbólicos.¹⁶

Dos puntos por aclarar. El primero es que se ha elucidado que estas propuestas de análisis no aplican solo a temas que se relacionan con el “arte” o con este en Occidente, pues como refiere Freedberg (2013), actualmente “es difícil encontrar un historiador del arte que no atienda tanto al arte ‘alto’ como al ‘bajo’, a pesar de las frecuentes acusaciones en sentido contrario” (p. 34). Los adjetivos artísticos de “altos” o “bajos”, el autor los utiliza precisamente para marcar distancia de las posturas evolucionistas en las que la división era tajante al señalar la distancia entre las expresiones primitivas, exóticas o iniciales, y las regidas por cánones artísticos occidentales. El segundo punto que vale señalar se vincula con el concepto mismo de arte, el cual, siguiendo a Cassirer (1968), es una forma simbólica auténtica; se trata de una forma particular de organizar y configurar el mundo, la experiencia, el *ethos* de un grupo; se trata de un “proceso continuo de concreción” (p. 124).

En esa vena, desde la antropología podemos ubicar al arte como una categoría cultural, con lo que aludimos a un

¹⁶ El método iconográfico de Panofsky (1988) que se basa en algunos planteamientos de Aby Warburg y Ernst Cassirer, son el preiconográfico, iconográfico e iconológico.

constructo sociocultural relativo a un grupo y que es cambiante en el tiempo y en el espacio. Los fines del arte, de forma general, son comunicativos o expresivos, lo que, por supuesto, no significa que los grupos indígenas sean incapaces de generar manifestaciones artísticas o de establecer una relación estética con dichas expresiones. Esa fue una de las apuestas y aportaciones indispensables del célebre historiador de arte Aby Warburg, pues ubicó de forma pionera el caso de los indios Pueblo —del sur de Estados Unidos— tanto en el campo de interés de la antropología, como en el de la historia del arte. En esa lógica, y en reconocimiento de su confluencia disciplinar, Freedberg (2013) parte de la hipótesis de que “los historiadores del arte también han de ser antropólogos” (p. 34), reconociendo en esta última disciplina su vocación por la empatía y el *rapport* como vía para entender e interpretar el contexto cultural de los hechos artísticos; tal vez ese lenguaje artístico que nos sugiere Cassirer (1968).

No estaría de más que esa propuesta, aunque es totalmente académica, se retomara en el ámbito práctico o aplicado, en particular al momento de generar políticas públicas relacionadas con el patrimonio de los grupos indígenas. Es inadmisibles que, a la fecha, el Estado niegue —aun cuando sea por omisión— la capacidad artística de los subalternos, puesto que puede constatar que, tratándose de expresiones artísticas “menores”, no existen leyes ni reformas que amparen a esos colectivos que las crean. Es inadmisibles también, que detrás de algunas propuestas gubernamentales, no exista una investigación académica exhaustiva sobre el tema a tratar. De lo contrario, como sugiere Villaseñor y Zolla (2012, p. 75) “se corre el riesgo de folclorización y de la pérdida o deslocalización de los contenidos y significados culturales”.

Con base en esto, partimos de la idea de que la iconografía indígena refiere a un conjunto de símbolos, motivos, formas, alegorías e iconos generados por la población indígena

(los muchos y diversos pueblos indígenas) y que forman parte de un grupo de expresiones y saberes que remiten a una memoria colectiva. Es el caso, por ejemplo, de los textiles, la pintura corporal y los objetos rituales, entre otros. Sobre el término de memoria, remitimos al antropólogo franco-italiano Carlo Severi (2015), dicho concepto “debe [...] entenderse [...] en sentido pleno, como un *craft of thought*, contexto de la inferencia, ámbito de la clasificación, esquema persistente de la nueva evocación; y, por consiguiente, de la ideación, de la imaginación poética. Y, en fin, de la creencia” (p. 16). En su propuesta, sugiere la noción de artes de la memoria y atribuye particular importancia a la relación que se establece entre la imagen y las palabras (Severi, 1996). El patrimonio intangible indígena es nada más y nada menos que esa memoria colectiva, ese arte de la memoria que el Estado mexicano, en contubernio con los mexicanos que lo solapamos, permite que las grandes corporaciones y los artistas y diseñadores de las pasarelas internacionales se apropien impunemente.

Conclusión

Si la memoria colectiva y las artes de memoria que materializan el patrimonio intangible indígena son expresiones de una cultura, luego entonces, ¿por qué la indiferencia o el plagio sin reparo alguno? Nuevamente nos cuestionamos: ¿al amparo de quién o de qué instancias se resguardan las garantías y las expresiones de un grupo? Si como lo pregonan tanto, la respuesta es que tales instancias son las instituciones de gobierno encargadas de la salvaguarda del patrimonio, habrá que cuestionarles qué ha ocurrido con el plagio iconográfico de diseños mixes, otomíes, huicholes y nahuas, entre otros.

En cierto sentido el gobierno y sus funcionarios, sin duda algunos diseñadores de moda, varias compañías trans-

nacionales productoras de ropa y calzado, así como diversos artistas contemporáneos, todos han lucrado de diferentes modos con la iconografía indígena. Y seguramente lo seguirán haciendo si no se fomenta un respeto y, en específico, un reconocimiento real hacia los pueblos indígenas y sus artistas, creadores y recreadores de una tradición que materializa lo intangible: la memoria del grupo.

A partir de esta problemática se insiste en la necesidad de generar y fomentar el reconocimiento de dichos saberes o concepciones como parte del patrimonio cultural de un grupo. La iconografía plasmada en objetos rituales, en textiles o incluso en objetos de uso práctico cotidiano, forman parte de la cultura de un grupo, son parte del patrimonio cultural que en conjunto conforman la diversidad cultural de México. Para reclamar con pertinencia que, para usar la porción iconográfica de ese patrimonio con fines de lucro, terceros corporativos e individuales deben no solo dar los créditos que corresponden a sus creadores y productores originarios, sino también pagar los dividendos proporcionales al éxito de su mercantilización; es necesario reconocer los supuestos discriminatorios que subyacen al plagio de las artes iconográficas del patrimonio indígena. Para llenar los vacíos legales que permiten que ese robo se cometa con impunidad, es necesario comenzar a zanjar la tramposa brecha ideológica que separa arte de artesanía; arte culto o gran arte, de arte popular o bajo; iconografía de motivos y diseños; leyes que resguardan los derechos de los titulares autor y el creador, respecto de leyes que resguardan el patrimonio a veces individual y muchas veces colectivo de creadores a quienes por discriminación se ningunean los derechos sobre sus obras.

Bibliografía

Bonfil Batalla, Guillermo (1997), “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”, en Ernesto Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México*, vol. I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, pp. 28-56.

Cassirer, Ernst (1968), *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica.

Florescano, Ernesto (1997), “El patrimonio nacional: valores, usos, estudio y difusión”, en Ernesto Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México*, vol. I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, pp. 15-27.

Freedberg, David (2013), “Antropología e historia del arte: ¿el fin de las disciplinas?”, *Revista Sans Soleil - Estudios de la imagen*, 5 (1), pp. 30-47.

García Canclini, Néstor (1997), El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional, en Ernesto Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México*, vol. I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, pp. 57-86.

Krotz, Esteban (2002), *La otredad cultural entre utopía y ciencia. Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la Antropología*. México, UAM, FCE.

Martínez Casas, Regina (2007), *Vivir invisibles. La resignificación cultural entre los otomíes urbanos de Guadalajara*, México, CIESAS.

Mora López, Ociel, “El Congreso de Puebla honra al Imperio”, *SDP Noticias*, documento electrónico disponible en <<https://www.sdpnoticias.com/nacional/2017/06/18/el-congreso-de-puebla-honra-al-imperio>>, consultado el 18 de junio de 2017.

Mora Martínez, Libertad (2016), “Arte, artesanía y mercancía. Plagio a los indígenas”, *Ojarasca*, suplemento de *La Jornada*, núm. 232.

____ (2015) “Por un proyecto en el que los indios sean protagonistas de su propia cultura”, *La Jornada de Oriente*, documento electrónico disponible en <<http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2015/10/15/por-un-proyecto-en-el-que-los-indios-sean-protagonistas-de-su-propia-cultura/>>, consultado el 15 de octubre de 2015.

____ (2008), *Reconfiguraciones culturales y estrategias de sobrevivencia otomí en San Pablito, Pahuatlán*, tesis de Licenciatura en Antropología Social, México: CIESAS-BUAP.

Morales Moreno, Luis Gerardo (1994), *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional. 1780-1940*, México, UIA.

Panofsky, Erwin (1988), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial.

Rosas Mantecón, Ana (2006), “Turismo y patrimonio: realidades y espejismos de una promesa”, en Lourdes Arizpe (coord.), *Retos culturales de México frente a la globalización* México, H. Cámara de Diputados LIX Legislatura, Miguel Ángel Porrúa, pp. 473-497.

Severi, Carlo (1993), *La memoria ritual: locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*, Quito, Ediciones Abya-Yala.

____ (2015), *El sendero y la voz: una antropología de la memoria*, Buenos Aires, Editorial Sb.

Todorov, Tzvetan (2009) [1989], *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI Editores.

Villaseñor Alonso, Isabel y Emiliano Zolla Márquez (2012), “Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura”, *Cultura y representaciones sociales*, año 6, núm. 12, pp. 75-101.

Weisz, George (2015) [2007], *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*, México, FCE.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Retos para la gestión del patrimonio cultural: una aproximación decolonial al caso del Centro Histórico de la Ciudad de México (2008-2014)

Georgina Carbajal Valencia

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx

www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Patrimonio cultural, narrativas de la memoria, decolonial.

Resumen

La propuesta de este artículo se focaliza en los retos para la gestión del proyecto patrimonial en el Centro Histórico de la Ciudad de México y se plantea el análisis a partir de una mirada decolonial. Se exploran las relaciones de poder y las lógicas políticas que se generan como parte de la revitalización de esta zona de la ciudad. Asimismo se cuestiona el concepto de patrimonio ya no como “herencia” sino como aspecto detonador de circuitos económicos que conservan las lógicas de distribución económica y que se alejan de la reflexión crítica sobre la historia y la memoria.

El patrimonio en tiempos de la espectacularización

Los patrimonios que cada comunidad posee y hereda conservan la posibilidad de recuperar elementos y acciones significativas, acaso a manera de remembranza o como búsqueda por medio de los fetiches en los que se depositan el origen y la trayectoria; ese inventario que da cuenta de las producciones en torno al tiempo y a las diferentes formas de pensamiento.

Esta investigación busca establecer una aproximación al vínculo entre el patrimonio y la conformación de ciudades globales, las lógicas y las prácticas sociales en torno a la conformación de comunidades ligadas a las herencias y cómo es que “se relacionan, en el marco de la actual producción imagi-

nal de lo social” (Dipaola, 2010, p. 3). Para lograr este objetivo, se plantea poner en tensión el concepto de patrimonio desde una perspectiva decolonial y se utilizará el caso del Centro Histórico de la Ciudad de México (2008-2014) como un proyecto de revitalización, a partir de dispositivos que usualmente forman parte de los museos.

En esta clave se entenderá que los dispositivos (Agamben, 2011) están sesgados por un régimen de visibilidad hegemónica (Reguillo, 2008) que ha privilegiado la visión del espacio patrimonial como producción de representaciones de una identidad nacional diseñada para industrias de sectores turísticos, de ocio y de bienes y raíces, que no establecen una variación en las relaciones de poder, ni en las lógicas políticas en torno a la memoria y las “múltiples tecnologías de la sensibilidad y de gobernabilidad que afectan circuitos, prácticas y vivencias cotidianas de la ciudad” (Dipaola, 2015, p. 12) .

Las intervenciones al espacio se proyectan como dispositivos que disciplinan la mirada y lo espectacularizan (Debord, 1967; Sibilia, 2008) con la noción de histórico, estético, científico o etnológico (Unesco, 2006), modelo inicial de los rescates patrimoniales. La reflexión en torno a los contenidos simbólicos y políticos aparecen, entonces, como tramas disimuladas frente a la *sobre exposición* de lo estético y la producción de lo histórico como lejano.

El relato “revitalizado” del Centro Histórico de la Ciudad de México como patrimonio es, en especial, el de la ciudad colonial, entendiendo lo colonial como una lejanía temporal (un estilo arquitectónico y estético) y no como un proceso político, económico y cultural que conformó algunas de las condiciones de poder e inequidad que hasta nuestros días se conservan.

Por lo anterior, para esta investigación es relevante reconsiderar el concepto de colonialismo, colonial y colonialidad, ya que los conceptos son utilizados y naturalizados en los procesos de gestión del espacio patrimonial. Por otra parte, se

considera indispensable el análisis desde las estructuras de la colonialidad, como un proyecto que configura una importante zona de la ciudad que se vincula firmemente con la noción histórica de la identidad nacional.

Aníbal Quijano (2000) aclara la diferencia entre colonialismo y colonialidad. La primera se refiere a un proceso de dominación económico-política impuesta desde la estructura de poder de un Estado dominador, hacia otra estructura de poder de otro Estado que cumple el rol de dominado; mientras que la colonialidad, en este caso como colonialidad del poder, se refiere a la dominación producida en el plano mental, aquella que se ha ocupado de constituir a la generalidad de los sujetos que son parte de una determinada comunidad con una determinada racionalidad y que son incorporados al interior de una subjetividad dominada para reproducirla de manera inconsciente en la práctica de las acciones cotidianas (Romero, 2014, p. 2).

Si la colonialidad se refiere a esos elementos simbólicos que conforman las subjetividades actuales, a partir de las relaciones de poder que se trazan en torno al colonialismo, los patrimonios son la consolidación de los mismos, mediante los dispositivos en los que se preservan como relato cerrado de la construcción de la identidad nacional; “la operación quirúrgica que extirpa el objeto del contexto para convertirlo en ‘patrimonio de la nación’, deja de responder a las lógicas de uso, creación y circulación en el mundo de las prácticas cotidianas para simbolizar el patrón de una cultura” (Ruffer, 2014, p. 21).

Los estudios decoloniales con su mapa de debates y sus propuestas de abordaje no presuponen la eliminación de todo conocimiento proveniente desde las estructuras coloniales sino el cuestionamiento constante a las condiciones, relaciones y configuración de redes que hasta hoy mantienen la categorización y conformación de identidades fijas que responden, en realidad, a

la idea de un Estado moderno que se sostiene en confirmaciones naturalizadas, para generar la idea de una organización alejada del caos y generadora de estabilidad y progreso, frente al miedo y el desconcierto. En palabras de Aníbal Quijano:

La modernidad eurocéntrica no parece haber terminado con el ejercicio de secularizar la idea de un Dios providencial. De otro modo, concebir la existencia social de gentes concretas como configurada *ab initio* y por elementos históricamente homogéneos y consistentes, destinados indefinidamente a guardar entre sí relaciones continuas, lineales y unidireccionales, sería innecesario y a fin de cuentas impensable (Quijano, 2007, p. 98).

Como se menciona en la cita, la modernidad eurocéntrica se preserva por medio de la configuración de dispositivos que naturalizan las relaciones de poder y las ocultan con la repetición constante. El proyecto de los patrimonios se gesta como otra de las estrategias para la conservación de las narrativas hegemónicas, la historia lineal, un inventario de acontecimientos vacíos de reflexión crítica que se *disneyfica* con propósitos económicos y como aporte del “desarrollo social”, una promesa más del progreso que no visualiza las inequidades en la obtención de beneficios.

El branding del patrimonio

El Centro Histórico de la Ciudad de México se gestiona a partir de prácticas que favorecen su popularización; las estrategias que se realizan buscan llamar la atención de los “públicos” y de los medios de comunicación. Se consolida el espacio como un lugar de “ocio”, escenario para festivales, ferias y muestras que promueven el Centro Histórico para la recreación, siguiendo los procesos del *branding*, es decir en

hacer concordar de un modo sistemático una identidad simbólica creada a propósito con unos conceptos clave, con el objetivo de fomentar expectativas y satisfacerlas después. Puede implicar la identificación o la definición de estos conceptos; prácticamente siempre, supone el desarrollo creativo de una identidad (Bustillos, 2011, p. 1).

El patrimonio, de acuerdo con lo anterior, sigue la línea de herencia y territorialidad, pertenencia de un espacio geográfico, una práctica, alguna tecnología o una forma de hacer las cosas. La privatización de cualquiera de estos aspectos está sujeta a las normativas globales que posibilitarán su intercambio y valor de uso para el “desarrollo social”, que se traducen en estrategias de comercialización que privilegian a quienes aportan recursos. Es decir, la restauración inicial de los espacios o la inyección económica para difundir los patrimonios (materiales e intangibles) se realiza desde la iniciativa privada y el Estado; sin embargo, se insertan en una lógica en la que suelen ser pocas las poblaciones originarias, quienes accedan a los beneficios de estos “rescates”.

A pesar de la diversidad de actores reguladores del espacio patrimonial esta diversidad no se observa en la distribución económica ni en la participación de la elección de lo considerado patrimonial; por otra parte, los programas estatales apelan a la gratuidad de los museos y espacios culturales, con base en políticas culturales de democratización y acceso a la cultura, que suelen invisibilizar a ciertas comunidades. Es notorio que en la mayoría de los museos y espacios del Centro Histórico con cédulas museográficas, estas contienen información en castellano e inglés, pero no en náhuatl o mazahua, lenguas utilizadas por las comunidades que habitan la zona. “Los estados-nación poscoloniales, en sus intentos de articulación hegemónica, no suprimen la diferencia: intentan

producirla, consumirla, performarla como grotesco y devolverla como mercancía” (Ruffer, 2014, p. 8).

En este sentido, también han sido pocos los proyectos que han buscado acercar a comunidades indígenas o a los sectores más vulnerables, al proyecto de patrimonialización del centro. Apenas podría mencionarse el caso de la Asociación Civil: Patrimonios para la Equidad de Género, que formó un proyecto en el 2012, con las trabajadoras de limpieza y las mujeres policías de la zona, para vincularlas como visitantes y no solo como trabajadoras del espacio.

¿Para quién se revitalizan, entonces, los espacios patrimoniales? El cuestionamiento presenta dos formas de abordaje, por una parte, se podría contestar revisando quiénes se privilegian monetariamente con las producciones de los patrimonios (y en qué proporciones); por otra parte, podríamos preguntarnos a quién se dirige el proyecto patrimonial como dispositivo de distribución de bienes simbólicos y sus finalidades.

Ha sido claro que la Fundación del Centro Histórico, el Fideicomiso del Centro Histórico y Bienes y Raíces del Centro Histórico (dos de estas asociaciones dirigidas por Carlos Slim) han tenido principal relevancia económica; tanto para la inversión en el “rescate” patrimonial, como en la formulación de planes para la revitalización y, por supuesto, en la obtención de recursos. También se han beneficiado mediante el amplio registro de sus marcas, el reacondicionamiento de edificios para su alquiler, incluso como espacio para la promoción de marca, en el caso de Telmex, que ha realizado en la plancha del Zócalo capitalino, múltiples ferias y exposiciones.

Los sectores del conocimiento y el patrimonio histórico, la vitalidad y fermento de la producción cultural, la arquitectura de firma y el cultivo de juicios estéticos peculiares se han convertido en poderosos elementos constitutivos del empresarismo urbano en muchos lugares (en particular en Europa). Se trata de acumular

marcas de distinción y capital simbólico colectivo en un mundo altamente competitivo (Harvey, 2012, p. 234).

Las empresas transnacionales también se han visto beneficiadas. En el área principal de revitalización del Centro Histórico, existen diez distribuidoras de café Starbucks, sin contar las pequeñas islas de la misma cadena, la diferencia es que en las sucursales hay mobiliario para permanecer en el sitio. Una cifra mayor pero difícil de rastrear, la tiene la cadena McDonald's, que cuenta con espacios de restaurante, pero también con servicios rápidos en espacios públicos y dentro de edificios comerciales y de oficinas. Sanborns, tiene, al menos, doce sucursales en el Centro Histórico, una de ellas se encuentra en la Casa de los Azulejos, declarada Monumento Nacional en 1931. Edificación construida en el siglo XVI con el nombre de Palacio Azul, perteneció a los Condes del Valle de Orizaba. El espacio, además, acoge el mural titulado *Omnisciencia* de José Clemente Orozco; en resumen, un edificio de alto valor histórico y estético en el Centro.

Asimismo la población del Centro Histórico se ha modificado, al igual que la venta de productos, la gastronomía y los precios en torno a los mismos y al área en general. Ejemplo de ello es el aumento de las rentas habitacionales: en el 2005 un departamento de 56 metros cuadrados en las calles de Regina y 5 de febrero tenía un costo de 3,200 pesos mexicanos; en el 2017 el mismo espacio se valora en más de 8,500 pesos mexicanos, para habitantes que no han dejado el departamento, es decir, el aumento de las rentas queda fuera de las legislaturas y las inmobiliarias pueden modificar sus costos de acuerdo con “estudios de mercado” (Departamento de Jurídico, Bienes y Raíces del Centro Histórico).

Estos grandes proyectos urbanos lo que están produciendo es un cambio significativo de la segregación urbana; si antes la segrega-

ción urbana era aquí los ricos, acá los pobres, acá el comercio, acá la industria, etc., hoy la lógica viene por la fragmentación urbana que se construye al interior de nuestras ciudades (Carrión, 2014, p. 15).

La reflexión anterior cuestiona los valores y usos de los patrimonios; lo que está en el centro del debate es la distinción moderna entre lo privado y lo público, y su aplicación al derecho de propiedad. Las tradiciones, las formas de relación con el pasado y con el presente, se constituyen a partir de esta denominación que implica la objetivación/cosificación del espacio real y simbólico, para su circulación en la economía.

Si bien es cierto que la pregunta en torno a quiénes pertenecen los derechos de los patrimonios materiales e inmateriales, concierne a un mapa de debates distinto al de esta investigación, es pertinente elaborar la pregunta como referencia a los cuestionamientos decoloniales que esta tesis plantea. Es una realidad que se ejecutan planes económicos en torno a los patrimonios, los edificios se ponen en comodato, se realizan restauraciones compartidas con empresas que reciben beneficios, etc., sin embargo, poco se reflexiona sobre las formas de distribución de los recursos que se obtienen de espacios o de elementos considerados patrimoniales.

El patrimonio histórico nace con la modernidad y es un concepto de crisis, por lo que se pierde, y por eso es que aparece la conservación como su otra cara. Si es que el patrimonio es una herencia que viene de la línea paterna, que se recibe del padre, obviamente que aquí el patrimonio tiene una característica sustancial y es que la condición de patrimonio proviene de la propiedad, alguien tiene que apropiarse para que exista el patrimonio. Y la propiedad, como ustedes saben, también es una relación social. Entonces es una transferencia de la propiedad, quién transfiere esa propiedad: el padre; quién transfiere esa propiedad: una sociedad, un sujeto patrimonial de una socie-

dad. Quién recibe: el hijo; quién recibe: un segmento de la sociedad; en otras palabras, el patrimonio es poder (Carrión, 2014, p. 11).

Si el patrimonio cultural se traduce como aquellos bienes compartidos, es interesante que no surjan propuestas vinculadas a formas colectivas de distribución, desde el cooperativismo hasta fórmulas de la economía solidaria, podrían aplicarse estrategias que promuevan administraciones menos centralizadas. El patrimonio se gestiona, cada vez más, como escenario para el desarrollo de programaciones, de festivales, de ferias o de exposiciones. Espacio para el ritual en torno a la identidad de marca, maquila de símbolos para imprimir en las tazas, postales, playeras, bolsos o cualquier objeto que pretenda un resguardo para la memoria.

La privatización del espacio público ya no está solo compuesta por rejas y prohibiciones sino por una obediencia social apropiada y naturalizada con la premisa del miedo y la diferencia. La segregación mantiene sus barrios y lugares cerrados, con estrategias como la imposibilidad de acceso por medio del transporte público, la idealización y la aceptación de imposibilidad para transitar por ciertas calles, la criminalización por razones sociales o económicas, entre otras. El espacio público, entonces, así como los bienes comunes “también se ven sometidos a la mercantilización y el cercamiento. Los bienes comunes culturales son mercantilizados (y a menudo expurgados) por un sector de la «industria del patrimonio» [Robert Hewison] muy dado a la disneyficación” (Harvey, 2012, p. 113).

En el Centro Histórico de la Ciudad de México son notables estas fronteras. Las zonas “rehabilitadas” cuentan con fuertes dispositivos de seguridad y con una clara orientación al desarrollo de circuitos de turismo que favorecen el tránsito; no obstante, un par de calles fuera de los corredores, el panorama cambia y es común escuchar —entre los asiduos

pobladores de los lugares de ocio— que algunas calles no son transitables a cierta hora.

Del patrimonio obtenemos aquellos bienes simbólicos y materiales considerados como valiosos; y de los desechos, lo que no nos gusta que forme la memoria da cuenta también o quizá, sobre todo, de las relaciones de poder que se gestionan en nuestras sociedades. Como los cuerpos arrojados a las periferias de la ciudad, comunidades en movilidad que pasan hasta tres horas en diferentes transportes públicos usan ese tiempo, considerado a la vez, como espacio del ocio para el consumo a través de dispositivos, posibilidad última para alcanzar la utopía del progreso.

Exaltamos el colonialismo, lo vemos con una añoranza del pasado como si otro tiempo hubiera sido mejor, o acaso, ¿era mejor? Porque cuál sería la diferencia entre la segmentación por castas a la segmentación socioeconómica de las empresas de mercadeo, cuáles son los beneficios de este formato de Estado institucionalizado y global. Será que el progreso es apenas una ilusión de la estadística que nos lleva a añorar el pasado, al tiempo que nos ayuda a mantener la calma necesaria para no oponernos al presente que se traza tan poco prometedor.

Desplazamientos en el diseño del proyecto de Ciudad Patrimonial

Aquí tenemos aquello de lo que, en el fondo, tendríamos que hablar; aquello de lo que no dejamos de hablar; aun cuando lo hagamos por omisión. El silencio de ese guion no pacifica ni apacigua nada, ningún tormento, ninguna tortura. Nunca hará callar su memoria. Incluso podría llegar a agravar el terror, las lesiones y las heridas. Un guion nunca basta para ahogar las protestas, los gritos de ira o de sufrimiento, el ruido de las armas, los aviones y las bombas (Derrida, 1996, p. 16).

El Centro Histórico no es esa fotografía fija que nos vincula con el pasado; cada vez más, este espacio se configura como una serie de imágenes en constante movimiento; un ir y venir de las múltiples capas que componen la sociedad actual. Para lograr esta proyección de una zona de la ciudad que resguarda un alto valor simbólico, primero se realizaron acciones que contribuyeron a la mejora de los edificios, la infraestructura y la seguridad. Sin embargo, el proyecto para la “revitalización” del Centro Histórico como espacio confortable y adaptado para el turismo, presenta algunos retos que, en realidad, hacen evidentes los procesos sociales en torno a este espacio.

Para los estudios de investigación cualitativa en análisis del discurso, el desplazamiento semántico es “una modificación que se refiere a los cambios que se producen en una conversación para ‘pasar’ de un tema a otro” (Conde, 2009); para la semántica misma, el desplazamiento implica la modificación de la raíz a partir de sufijos y prefijos, un cambio que, sin alterar el “total” del significado, descoloca la función y su relación con el resto de las palabras. Así como en la lingüística, los desplazamientos en los que se focaliza esta investigación se entienden como esas expresiones que, sin resultar en opuestas o contrarias a los objetivos de los dispositivos patrimoniales, trastocan o modifican las funciones iniciales para las que habían sido gestionadas y dan cuenta de las narrativas que conviven en este flujo de intercambios de valor, en torno a lo considerado patrimonial.

Si los bienes públicos administrados por el estado declinan o se convierten en un mero instrumento para la acumulación privada (como está sucediendo en la enseñanza) o si el estado se retira de su administración, existe una única respuesta posible, y es que la población se autoorganice para gestionar sus propios bienes comunes (...). El reconocimiento político de que los bienes comunes pueden ser producidos, protegidos y utilizados para el beneficio

social se convierte en un marco para resistirse al poder capitalista y repensar la política de una transición anticapitalista (Harvey, 2012, pp. 134-135).

Las pugnas por el espacio, la apropiación con base en fuerza social y estrategias de resistencias naturalizadas para algunos grupos que viven en el Centro Histórico se expresan como desplazamientos en el trazo proyectado, inicialmente, por los dispositivos museísticos. Así, en las calles aún no “revitalizadas” los vendedores de “piratería de software” se resguardan en las puertas de las transnacionales como McDonald’s o Starbucks, igual que las pintas en sus paredes; a pesar de la seguridad privada, las prácticas sociales y territoriales de las aceras en el Eje Central son territorio y patrimonio económico para otro sector organizado y politizado pero que resultan en una práctica colectiva del espacio patrimonial, aunque es cierto que conservan las estructuras de organización verticales y replicando los modelos económicos tradicionales.

La noción del Centro como el espacio que resguarda a los poderes económicos y políticos se ha modificado a lo largo del tiempo, sin embargo, aún hoy se conforma como uno de los espacios en los que se concentran las manifestaciones sociales, cuestión que ha resultado compleja para el diseño del espacio patrimonial desde su visión de circuito de ocio y turismo.

A pesar de que los lineamientos legales para evitar la “manifestación política” en los diferentes lugares revitalizados, los carteles escritos expresando consignas tanto en español como en inglés se muestran a los turistas y los registros por medio de las cámaras se hacen posibles. Los edificios y las tecnologías que en algún momento dan cuenta de la “historia”, del pasado *deseable* y que buscan dirigir la mirada de los visitantes hacia el edificio restaurado, no pueden esconder a las comunidades indígenas que, no obstante, persisten en las calles con nuevas formas de comercio informal. Los edificios restaurados

que en algún momento distraen la mirada de aquellas producciones sociales también sirven como pantalla, proyección ampliada cuando son intervenidos.

En el Templo Mayor, por ejemplo, encontramos el contraste entre el pasado prehispánico resignificado como dispositivo Museo y las comunidades indígenas que afuera ofrecen artesanías y otros productos. Que el patrimonio “permita conocer la historia indígena, es decir, lo dicho, sólo es posible una vez que se ha reprimido lo no dicho: esas comunidades son privadas de su patrimonio, o sea, el que debieron heredar de sus ancestros” (Haber, 2011, p. 5).

Hoy los desplazamientos pueden ser revisados como esos aspectos que se contraponen al proyecto de progreso que se propone desde las diferentes autoridades hegemónicas: políticas, económicas o sociales. En este sentido, las manifestaciones sociales que, de manera *tradicional* culminan en el Zócalo, se exponen como discursos que imposibilitan la culminación del proyecto progresista que no logra englobar a todas las capas que conforman la ciudad y suelen derivar en polémicas mediáticas sobre los usos patrimoniales y su regulación social como objetos de museo, lo que escapa a las reflexiones en torno a la memoria.

Es decir, aunque algunas propuestas actuales acerca de los monumentos y las ciudades otorgan un alto valor a la memoria, con piezas o intervenciones en la arquitectura, como marcas espaciales que sirvan de “recordatorio”, en el caso del Patrimonio Cultural como en el Centro Histórico, se retoma la arquitectura vinculada con la restauración, revalorización y conservación de lo estético o histórico lejano, no como una forma de “recordar” la colonialidad y sus violencias, ni como registro para “no repetir” las desigualdades.

Recibir a las manifestaciones sociales en el patrimonio revitalizado es observado como daño potencial a los edificios, así como una problemática para los comercios y los negocios

del primer cuadro; los medios de comunicación hegemónicos suelen abordar, en sus notas sobre las manifestaciones, como “actos vandálicos” que no favorecen a la economía de la zona. Apenas algunas redacciones de medios independientes y digitales observan en el espacio patrimonial, la posibilidad de proyectar y dar a conocer los conflictos sociales que están presentes en el país.

Los vaciamientos de los contenidos políticos se sustituyen por la diversificación y aumento de actividades planteadas en el espacio patrimonial. Festivales de luz y de *mapping* acercan a grandes flujos de visitantes que observan el patrimonio como pantalla para el espectáculo, con la lógica de ocupación de espacio. En este sentido, el desplazamiento al que se hace referencia en este texto implica el registro de algunas acciones que, sin ser contrarias a las funciones propuestas para el proyecto patrimonial, dan cuenta de una modificación que permite espacio para el disenso y el debate.

Hasta ahora se ha puesto énfasis en la relación entre el término “público” con respecto a las poblaciones a las que se busca acceder y que es adoptado por las instituciones estatales de cultura y que implica un vaciamiento de las propuestas políticas que se enmarcan en la “ciudadanía y los derechos culturales” como parte de los proyectos para el acceso a los bienes considerados como un elemento de los discursos estéticos o históricos, acorde a las denominaciones coloniales propuestas desde la modernidad.

La lectura analítica de los dispositivos que integran el proyecto de ciudad histórica y patrimonial buscó la aproximación a las estrategias de valorización económica frente al ocultamiento de procesos, por ejemplo, provenientes del carácter colonial de las revitalizaciones. Además, propuso la revisión de las acciones que refuerzan la concatenación de la cultura y la educación; los patrimonios como elementos que permiten la preser-

vación de una formación histórica e identitaria que se compone por acontecimientos marcados por componentes hegemónicos.

De vitrina a circuito de ocio, la tecnologización del espacio *alimenta* el relato de la preservación del espacio y de una re-visión histórica con componentes parciales. Ante la propagación de lo “nacional” por histórico, la espectacularización repitió la simplificación de las narrativas coloniales y prehispánicas y las estrategias que se han implementado en esta zona de la ciudad, para aminorar los impactos y los cambios drásticos de la población, responden apenas a formatos de comunicación basados en la “interacción”, pero la capacidad de toma de decisiones permanece fuera de la comunidad y poco se reflexiona sobre las disposiciones que desplazan a las poblaciones que no logran el acceso a los beneficios de la revitalización del patrimonio, esa supuesta herencia compartida.

Resguardamos, preservamos, rehabilitamos y conservamos las relaciones que nos han constituido. Caminamos por el set que pretende ser la historia: calles *disneyficadas*, cubiertas por pintura antigrafiti, por fichas descriptivas que se encuentran en los escaparates de las cadenas de transnacionales que ofrecen programaciones artísticas en el espacio público. La posibilidad de revitalizar el patrimonio colonial antiguo se propicia, entonces, por la intervención de los neocolonialismos.

Bibliografía

Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26(73), 249-264. Obtenido de <http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/112/103>

Bustillos, S. y B. Yuriko. (2011). ¿Qué es el branding? Obtenido de Revista del Centro de Investigación, Universidad La Salle: <http://www.redalyc.org/pdf/342/34218346006.pdf>

Carrión, F. (2014). *Urbicidio: la noción del olvido*. Obtenido de XV Seminario sobre Patrimonio Cultural: Patrimonio y Territorio: <http://www.flacsoandes.edu.ec/agora/conferencia-urbicidio-o-la-nocion-del-olvido>

Conde, F. (2009). *Análisis sociológico del sistema de discursos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Debord, G. (1967). “La sociedad del Espectáculo”. Obtenido de Revista *Observaciones Filosóficas*: <http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf>

Derrida, J. (1996). *El monolingüismo del otro*. Obtenido de Escuela de filosofía Universidad ARCIS: www.philosophia.cl

Dipaola, E. (2010). Obtenido de La producción imaginal de lo social: <https://www.aacademica.org/000-027/710.pdf>

Dipaola, E. (2015). Posciudades: transformaciones de las experiencias y estéticas de lo urbano desde la posmodernidad. *Poliantea*, 11(20), 227-245. Obtenido de Poliantea: <https://journal.poligran.edu.co/index.php/poliantea/article/view/660>

Harvey, D. (2012). *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Obtenido de Ediciones Akal: http://cronicon.net/paginas/Documentos/CIUDADES_REBELDES.pdf

Quijano, A. (2007). “Colonialidad del poder y clasificación social”. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglos del Hombre Editores.

Reguillo, R. (2008). Políticas de la (In) visibilidad. La construcción social de la diferencia. Texto del *Diploma superior en educación, imágenes y medios*. Flacso.

Romero, J. R. (2014). La noción de patrimonio como colonialidad festiva. II *Congreso de Antropología Desarrollo Interacción y Flujo de Antropologías en Bolivia*. Bolivia. Obtenido de https://www.academia.edu/14964901/La_noci%C3%B3n_de_patrimonio_como_colonialidad_festiva

Ruffer, M. (2014). *La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México*. Obtenido de Dialnet: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4938332.pdf>

Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Obtenido de Sitio web de la Universidad Javeriana: <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1J2SK927M-22DBX-QG-ITB>

Unesco. (2006). *Textos básicos de la Convención del Patrimonio Mundial de 1972*. Obtenido del Centro del Patrimonio Mundial de la Unesco: <http://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-562-2.pdf>

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

El impacto del mercado inmobiliario en la conservación del patrimonio urbano arquitectónico de la Ciudad de México

Daniel Monroy Márquez

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Aprovechamiento, mercado inmobiliario, conservación del patrimonio, gentrificación, ciclos urbanos.

Resumen

Los valores del suelo están sujetos a la dinámica del mercado inmobiliario y a la especulación generada por diversos factores, lo cual es aprovechado por los desarrolladores inmobiliarios. En el caso específico del patrimonio cultural inmueble de tenencia privada, este se verá inmerso en la misma dinámica, en donde los intereses económicos pueden generar la pérdida parcial o total de dicho patrimonio. Los conjuntos urbano arquitectónicos, adquieren valor a lo largo del tiempo, lo que determina que puedan ser considerados bienes patrimoniales que es necesario conservar para el goce, disfrute y aprovechamiento de las actuales y futuras generaciones.

Problemática

Lamentablemente, el patrimonio urbano arquitectónico, es visto en general como un obstáculo para los desarrolladores inmobiliarios, que, a partir de la oferta y la demanda, así como de la especulación inmobiliaria generada, terminan por destruir parcial o totalmente el patrimonio, para aprovechar al máximo el usufructo del predio, sin considerar otras alternativas de aprovechamiento para la sociedad. Es aquí donde encontramos un choque de visiones: el de la inmobiliaria y el de la conservación de los bienes patrimoniales.

Existen estudios relativos a la economía del patrimonio cultural, que buscan demostrar la importancia de la con-

servación, el aprovechamiento y la gestión del patrimonio cultural inmueble para el desarrollo económico futuro, y a partir de esto, junto con el análisis de postulados teóricos y recomendaciones internacionales y nacionales, se puede entender que sí es posible la existencia de una conciliación entre ambas posturas, que no tienen por qué ser antagónicas.

La relación que hay entre la dinámica comercial inmobiliaria, los desarrollos inmobiliarios y la normativa urbana, en contraposición con la conservación de los valores de los bienes culturales inmobiliarios es un tema de suma importancia, que debe ser atendido dentro de la conservación y la restauración, ya que las dinámicas del mercado inmobiliario, siempre cambiantes, en relación con los polos de atracción dentro de la ciudad, las necesidades reales y creadas de ese mercado, influyen en la transformación paulatina del ambiente urbano. Actualmente el papel que guarda el patrimonio urbano arquitectónico no es claro, y pareciera tener un futuro incierto y etéreo, así como vulnerable ante la globalización.

Por lo general son dos temas tratados por separado que pocas veces se intenta conciliar o tratar de forma conjunta, pues el choque de los valores tangibles del mercado inmobiliario, con los valores intangibles de la conservación y la restauración, parecieran no ser compatibles, y es difícil que ambos lenguajes interactúen; sin contar con el choque de intereses y fines buscados.

El patrimonio urbano arquitectónico

La sociedad tiene ideas confrontadas en torno al patrimonio edificado. Algunos hablan de valorarlo, de protegerlo y cuidarlo, muchas veces por una visión romántica y nostálgica, sin un uso específico o a veces solo contemplativo; otros de “re-utilizar” el edificio ya sea en beneficio público o privado, aun-

que la conservación del patrimonio resulte etérea; y el sector más radical, de destruir este patrimonio, al cual no le ve un beneficio económico y aprovecha las lagunas legales, las carentes medidas de protección y resguardo de algún edificio o zona patrimonial, o simplemente, modifica la normatividad de usos de suelo, para así construir obra nueva que aproveche al máximo el usufructo del predio. Cualquiera que sea el motivo, es una evidencia clara de que existe un desconocimiento generalizado del porqué conservar al patrimonio edificado y cómo poder aprovecharlo, que es realmente lo que conforma al mismo, si se habla solo de elementos aislados y dispersos, de un conjunto edilicio o de grandes zonas, regiones o territorios. Con frecuencia se considera solo al objeto arquitectónico y no su contexto, siendo esta en realidad una relación que no puede obviarse o ignorarse.

La producción arquitectónica es el resultado de un proceso inminentemente social (ya sea colectivo o individual) y es por ello que no puede entenderse como un hecho aislado. En el texto *Hacia una nueva historia de la arquitectura* del doctor José Antonio Terán Bonilla, nos dice que “la arquitectura es un hecho histórico al haber sido producida por una sociedad y en un momento determinado (...) es el resultado de una serie de factores que influyen en su formación, como son los económicos, sociales, ideológicos, etc.” (Terán Bonilla, 1991, p. 13). A partir de esto, podemos entender que hay una serie de contextos diversos que inciden en el génesis y desarrollo del objeto urbano arquitectónico; entendiéndose por objeto no un producto a mercantilizar, sino como “la cosa” de estudio, que está inmerso de forma dialéctica con la ciudad, lo cual, hace que no sea posible entender ambos fenómenos separadamente (urbanismo y arquitectura). Además esta duplicidad posee una estrecha relación con el paisaje y el territorio, pues estos son una suma o síntesis de factores interrelacionados, más allá que una simple cuestión de escalas de estudio.

Con el tiempo, el desarrollo de estos objetos adquiere valores proporcionados por la misma sociedad que los materializó como satisfactores y las generaciones sucesivas de esta, lo que determina que estos objetos puedan ser considerados bienes culturales inmuebles, convirtiéndose en un testimonio edificado de nuestro pasado con relevancia en sus significados y valores para el entendimiento del pasado, presente y futuro. Ello genera la necesidad de que estos bienes sean conservados para el goce, disfrute y aprovechamiento de las actuales y futuras generaciones sin menoscabarlos.

El patrimonio urbano algunas veces surge no solo por la atribución inconsciente que la sociedad le da a los edificios y elementos urbanos, en general es una construcción social en donde los grupos de poder seleccionan algunos elementos, asignándoles valores, atributos históricos o artísticos, para la producción ideológica y la (re)creación y preservación de la memoria colectiva y legitimarse un pasado glorioso, del que actualmente se carece (Delgadillo, 2014).

Es oportuno subrayar que el objeto urbano arquitectónico debe ser estudiado, analizado y criticado como un objeto integral, debido a que es un problema complejo que, mediante un análisis sistémico, como enfoque metodológico, implica el estudio de cada una de las partes interrelacionadas (subsistemas) que conforman el todo del objeto (sistema), y con ello, poder identificar su significado, relevancia e interpretación de los hechos históricos en un momento y lugar específico, formulando reflexiones pertinentes. Como lo señala el libro *Contribución a la visión crítica de la arquitectura* del doctor Rafael López Rangel “el significado que la materialidad de una obra arquitectónica tenga para el hombre, para la sociedad, para la historia, se establece por el papel activo del hombre en relación con la obra de manera que es imposible concebir significado sin obra, sin su realidad concreta” (López Rangel, 1977, p. 178).

A partir de lo anterior, tenemos como primeros subsistemas dos grandes aspectos a considerar, el esquema constitutivo propio de la obra arquitectónica (aspectos intrínsecos) y el contexto en el cual se inserta y que lo genera (aspectos extrínsecos), que no están desarticulados, por el contrario, son inherentes. Es importante recalcar que el análisis sistemático de una obra urbano arquitectónica, se basa en comprender que la conjunción de los aspectos funcionales, formales-expresivos y estructurales-constructivos, dentro y en correspondencia con el marco o contexto social, histórico, ideológico, urbano, cultural, etc., de un momento y espacio determinados, son elementos básicos para identificar el o los significados del objeto arquitectónico mediante juicios argumentados, lo que es la base de la crítica arquitectónica.

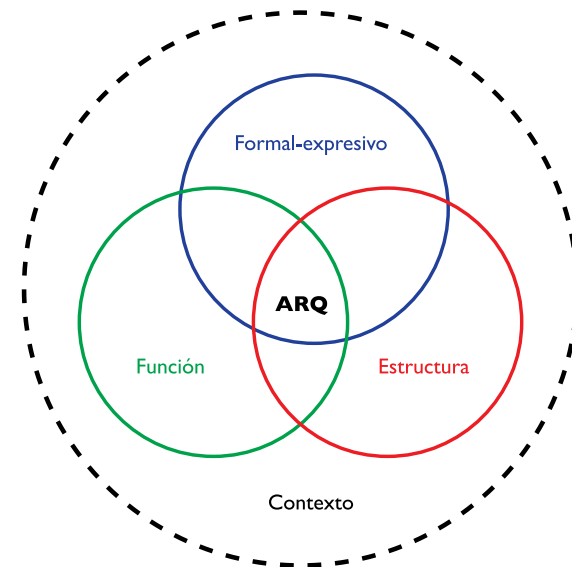


Figura 1. Esquema de los aspectos que integran el objeto arquitectónico, inmerso en la interacción constante e ineludible con el contexto. Fuente: elaboración propia, 2015).

Si entendemos que el objeto urbano arquitectónico es un satisfactor espacial materializado, que atiende directa o indirectamente una necesidad humana, para la economía, este constituye un bien.¹ El conjunto de bienes inmuebles y los derechos sobre estos, constituyen el patrimonio de un individuo o colectividad. El Código Civil Federal establece las características de los bienes inmuebles, en su Artículo 750 (Código Civil Federal, 1996), en donde se señala que un bien inmueble es todo terreno o predio con las construcciones, bienes inmuebles por destino, maquinaria fija, infraestructura y elementos naturales, así como los derechos de uso, disfrute y disposición del mismo, lo que entenderemos a partir de ahora como usufructo.

Según el Código Civil Federal de México, artículos 764-773, la propiedad puede ser pública o privada. Los bienes públicos pertenecen a la Federación, a los Estados y a los Municipios, y estos pueden dividirse en tres tipos: bienes de uso común (inalienables² e imprescriptibles,³ para el aprovechamiento de todos los habitantes), bienes destinados a un servicio público y bienes propios (los pertenecientes a la Federación, serán inalienables e imprescriptibles, mientras que los de los Estados y Municipios, no necesariamente tendrán esta particularidad legal, la cual puede cambiar, siempre y cuando no se afecte su actividad pública original). Asimismo, los bienes de propiedad privada o particular, se refieren a todas las cosas sobre las cuales un individuo o colectivo, posee do-

minio legal y de las que nadie más podrá aprovecharse sin su consentimiento o la de la ley.

Como se señaló anteriormente, los bienes inmuebles adquieren valores proporcionados por la misma sociedad a partir de su cultura, lo que da un sentido de identidad y arraigo,⁴ constituyendo un bien patrimonial tangible de la humanidad. Sin embargo, en conjunto y dentro de un tejido urbano, la interrelación de los bienes inmuebles con el espacio público, la imagen urbana y paisajística, así como las características particulares de una zona, barrio o sector urbano específico, generan una relación entre la gente y su lugar, que a partir de su percepción y experiencias espaciales, se orienta e identifica como algo propio (colectivamente hablando), siendo un elemento intangible, que se le puede identificar como el *genius loci* o espíritu y esencia del lugar o sitio (Norberg-Schulz, 1980), caracterizando y estimulando la memoria colectiva,⁵ que nos ayuda a recordar nuestro pasado y a tener un punto de referencia de quienes somos. Sin ella, se generaría una visión individualista, insolidaria, injusta y desigual (Álvarez Mora, 2006, p. 17).

1 Un bien, dentro de la economía, "es todo aquello que es apto para satisfacer, directa o indirectamente, una necesidad humana" (Real Academia de la Lengua, 2016).

2 En el derecho civil, se refiere a que el bien no se puede enajenar, esto significa que no puede transmitirse sus derechos, cederse o venderse legalmente.

3 Que este bien, no perderá sus características con el paso del tiempo, ya que no existe ningún tipo de vigencia.

4 La identidad son aquellos rasgos que identifican a un individuo o sociedad, frente a otros, mientras que arraigo se refiere al hecho de establecerse permanentemente en un lugar, vinculándose con personas y cosas, que a su vez puede dar paso a la cohesión social (Real Academia de la Lengua, 2016)

5 La memoria colectiva hace referencia a aquella memoria histórica construida y transmitida de generación en generación a través de los bienes inmuebles.

¿Un asunto económico? La amenaza de la globalización al patrimonio

El mercado inmobiliario mexicano se ubica dentro del sistema económico capitalista⁶ neoliberal, inmerso en una voraz y creciente globalización. No se debe considerar al capitalismo como sinónimo de neoliberalismo, ya que el capitalismo es un modelo económico que se caracteriza por el predominio de la propiedad privada sobre el capital, que se presenta mediante el usufructo de bienes de producción. Estos bienes generan bienes de consumo o más bienes de producción (inversión), los cuales finalmente se convierten en bienes económicos que se ofertan (beneficio) y adquieren mediante los mercados. El individuo o colectividad (empresarios) dentro del libre mercado invierten su capital, para que a partir de un riesgo, generen un beneficio o ganancia económica (inversión de riesgo + tasa de retorno). El capitalismo se caracteriza por cinco pilares fundamentales (Gómez Granillo, 1996, pp. 214-217): la propiedad privada, la división del trabajo, la libre iniciativa, el libre mercado y la moneda como medio de intercambio.

Por otra parte, el neoliberalismo comienza a establecerse como un programa capitalista durante la década de 1970, con un enfoque intelectual, político, social, económico y cultural, con la premisa de que el mercado debe ser creado, apuntalado y defendido por el propio Estado (Escalante Gonzalbo, 2015, p. 20). Ello se refiere a un libre mercado con un contexto de libertad manufacturera, bajos impuestos y nula

intervención del Estado en la economía y de todo obstáculo legal que restringiera la libertad económica e industrial. Se crea una nueva relación del mercado con el Estado, priorizando la libertad económica sobre la libertad política (Escalante Gonzalbo, 2015, p. 31). El neoliberalismo es “una teoría político-económica que afirma que la mejor manera de promover el bienestar humano, es no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo” (Harvey, 2007, p. 8).

En México el programa neoliberal comenzó a configurarse durante los años ochentas en el gobierno de Miguel de la Madrid. Ante la creciente crisis del país, se gestaron políticas convenientes a las empresas y a los intereses extranjeros, y se empezó a generar la idea de privatizar activos públicos; esto no se concretó sino hasta el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), el cual además aceleró el proceso y redujo la influencia del Estado en muchos ámbitos y sectores, acciones que hoy en día, y con cada gobierno, se han ido incrementando.

El neoliberalismo no solo está restringido a la economía, ya que su impacto es notorio en muchos de los aspectos de la sociedad, en la educación, en el campo, en la cultura, en la propiedad, etc., y obviamente en el patrimonio, ya que las ciudades son neoliberales y cada vez se constituyen en parte de la globalización, y es en el ámbito urbano, donde el patrimonio se muestra vulnerable a su influencia.

⁶ Existen tres modelos económicos en la actualidad; el correspondiente al capitalismo se refiere al modelo de Economía de Libre Mercado (que es el sistema adoptado por la mayoría de los países del mundo, impulsado por Estados Unidos y Gran Bretaña); el otro modelo, es el de la Economía Planificada (correspondiente a países como China, Corea del Norte, Vietnam y Europa oriental); y el modelo de economía mixta, adoptado por la Unión Europea.



Figura 2. Acceso al centro comercial Oasis Coyoacán, un espacio mercantil neoliberal, que no consideró las demandas y problemáticas urbanas y sociales. Fuente: acervo personal (2017).



Figura 3. Opulencia del neoliberalismo y su desinterés por el respeto al Centro Histórico. Andador Madero. Fuente: acervo personal (2017).

Pero ¿qué es la globalización?, ¿es algo diferente? Hay que entender que la globalización es un proceso económico que nace como consecuencia de las políticas neoliberales, en el contexto de la caída del muro de Berlín en 1989, del fin de la Guerra Fría y del bloque comunista. Este proceso que impacta en la vida cultural, social y política de las naciones, busca la comunicación y la interdependencia de los países de todo el mundo. Se construye por medio de redes mundiales en expansión donde circulan y fluyen capitales, empresas, mercancías, información, formas de consumo, etc. La globalización económica se manifiesta en tres espacios: la desregularización de los mercados financieros, la incorporación de nuevas tecnologías que aumenten la productibilidad y el rendimiento del capital humano y tecnológico (*valor agregado*), y la internacionalización de los mercados, innovación de tecnologías, productos y servicios (Solís Pérez, Mazzotti Pabello, y González Pérez, 2014, p. 126).

La globalización es un proceso irreversible de desindustrialización y tercerización de la economía urbana, proliferando los empleos no estables y las actividades informales (Ziccardi, 2001, p. 87); pone en peligro el patrimonio intangible y tangible, ya que modos de vida, de consumo y demás esquemas, son importados por otros países y se convierten en aspectos globales; muchas veces hasta en modelos a seguir, lo cual, si bien acerca a diversas culturas distantes, se puede perder la identidad de cada sociedad y cultura al homogeneizarse. Es por ello, que la conservación y restauración del patrimonio, no puede permanecer inerte y distante ante las problemáticas económicas globales, ya que este tendrá que insertarse en las dinámicas económicas imperantes, y así sobrevivir. Estos pueden ser objeto de inversión dentro de un mercado cada vez más competitivo; además de que harán frente a la globalización, evitando la homogeneidad, al buscar y conservar la identidad y memoria histórica, que caracteriza a una cultura específica como la nuestra.

Los ciclos urbanos en la ciudad neoliberal

El mercado inmobiliario es una actividad netamente urbana; la ciudad es su escenario y su estructura se convierte en el contenedor del patrimonio urbano y arquitectónico, así como la relación de éste con su paisaje. David Harvey, señala que “el desarrollo de la vida económica, así como de los actos sociales, la vida urbana y las pequeñas unidades administrativas, se rigen por una clara lógica capitalista, dominada por la búsqueda de riquezas como motor de crecimiento” (Harvey, 2007).

La ciudad es una conglomeración de actividades terciarias que buscan la producción de satisfactores⁷ específicos, lo que genera un desarrollo económico urbano, frente a las comunidades rurales; para ello, la variedad de usos de suelo y tenencia, es un factor fundamental. Manifiesta fielmente la condición social del hombre, además de ser “una parte del conjunto económico, social y político que constituye la región”.⁸ La ciudad es el escenario de dos principios contradictorios que rigen al hombre: la colectividad sobre el individualismo, a partir de constantes biológicas y psicológicas condicionadas por el contexto (Lares, 2012).

La ciudad posee una estructura urbana que ha sido condicionada por el entorno físico, el paisaje y diversas necesidades que se han dado a lo largo del tiempo. Esta estructura

⁷ La producción es un proceso que transforma la naturaleza en satisfactores; proceso que no es instintivo, pues debe seguir los deseos y necesidades de la sociedad. La producción capitalista busca la obtención de la mayor cantidad posible de *plusvalor*, así como la producción de capital como medio de reproducción social.

⁸ Según el precepto número 1 de la Carta de Atenas de 1933 del IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna. Debe entenderse que la ciudad es un componente dentro de una región, entendiéndose por esta como una división territorial de una Nación, definida por características geográficas, históricas y sociales (Real Academia de la Lengua, 2016).

se define en primera instancia por una infraestructura,⁹ donde las vialidades y el transporte son las redes que facilitan la accesibilidad y conexión entre los distintos sectores urbanos definidos, en los que encontramos diferentes *usos de suelo* que atienden a las necesidades de la población, como son el uso habitacional, comercial, de servicios, industrial, equipamiento¹⁰



Figura 4. Antiguo templo del exconvento de Corpus Christi, en el acceso al Conjunto Juárez, con una mezcla de arquitectura pública y privada. Fuente: acervo personal (2017).

9 El Diccionario de la Lengua Española, define como infraestructura, al “conjunto de elementos, dotaciones o servicios necesarios para el funcionamiento de un país, ciudad o de una organización cualquiera”. Al hablar de ciudad, se le identifica como infraestructura urbana, la cual se divide en infraestructura de transporte (aérea, marítima y terrestre), energética (redes de electricidad, combustibles y otras fuentes alternativas), hidráulicas (redes de agua potable, desagüe y reciclaje) y de telecomunicaciones (telefonía, televisión, fibra óptica, etc.).

10 Se refiere al conjunto de edificios y demás espacios destinados a dar servicios especializados a la población, o en donde se realizan sus actividades comunitarias (Ducci, 2011, p. 61).

y áreas verdes o abiertas. Justamente las calles, los espacios abiertos y áreas verdes, como jardines, plazas y parques, son identificados como *espacios públicos*, los cuales están en íntima relación con el paisaje y la estructura urbana, con un claro punto de vista utilitario y colectivo, donde la convivencia y la interacción social se convierten en hechos palpables. Son estos espacios en los que claramente se perciben el paso del tiempo y sus cambios en el paisaje urbano (Schjetnan, Calvillo y Peniche, 1997, p. 28), que dan indicio de la complejidad de la sociedad y su ideología.

Los diferentes predios que se conforman en los distritos o barrios, generados por la traza urbana, así como plazas y demás espacios, poseen diferentes tipos de tenencia, la cual es una forma jurídica o consuetudinaria entre personas, formando un conjunto de normas que regulan su funcionamiento. Hay cuatro tipos de tenencia: la pública (federal, estatal y municipal), la privada, la ejidal y la comunal. Estos constituyen componentes claves en la estructura social, económica y política de la ciudad.

Es notorio que la ciudad se convierte en el escenario de las políticas neoliberales, que la han dividido, fragmentado y segmentado (Ziccardi, 2001, p. 104); que inciden sobre el patrimonio, el cual está la mayoría de las veces desprotegido, vulnerable a estas políticas, que premian a unos cuantos y que, pierde la relación con la sociedad, no solo porque desaparezca el patrimonio, sino, por que el desplazamiento de la gente a otros lugares de la ciudad, genera un desarraigo de los mismos con su lugar de residencia original.

El urbanista Michael Janoschka nos señala que los términos recientemente empleados en los espacios centrales o en la ciudad histórica, como la “gentrificación”, “desplazamiento”, “acumulación por desposesión” y “derecho a la ciudad”, son conceptos apropiados por los diversos movimientos sociales urbanos, que demuestran la gran violencia del capital

inmobiliario, como parte de las desigualdades de clase, inherentes a la producción de la ciudad neoliberal en la actualidad (Janoschka, Cócola y Durán, 2016). La especulación inmobiliaria tiene como principal característica, generar beneficios de inversión, mediante el aumento del valor del suelo, valor que es modificado por los mismos agentes inmobiliarios, para obtener beneficios.

La inversión es atraída a una zona específica, si se garantizan procesos de gentrificación, entendiendo esto como “una forma de acumulación [de riqueza] por desposesión” con variantes particulares según el contexto geográfico de cada ciudad capitalista, pero caracterizado por tres aspectos: las políticas públicas urbanas, el desplazamiento y las contestaciones (Janoschka, et al., 2016):

- *Políticas públicas urbanas:* el Estado tiene un papel importante, ya que sin este los consumidores individuales y el capital privado no podrían acceder a ciertas áreas. Por ejemplo, ahora los centros históricos han sido convertidos en espacios de consumo para el turismo y la clase media local, gracias a las políticas de recuperación del patrimonio arquitectónico, propuestas por el gobierno y la remoción del ambulante de los espacios públicos; por consiguiente, la gentrificación no es solo una cuestión económica, sino política.

- *El desplazamiento:* es el proceso más notorio, en el que podemos observar una amplia desigualdad social, y la tensión entre la pobreza del espacio y la violencia del Estado y los capitalistas por desplazar a los que menos dinero tienen y aprovechar sus desposesiones, al aumentar las rentas del suelo; excluyendo así a la gente al acceso asequible a la vivienda en las zonas centrales.

- *La contestación:* una serie de propuestas que surgen del pueblo, para beneficio propio, mediante planteamientos de resistencia de las comunidades por defender sus espacios de vivienda y recreación. Proyectos colectivos ante el avance neoliberal y global en las ciudades. Es en este rubro donde radica la importancia de la participación ciudadana.

Lamentablemente estos desplazamientos han generado el crecimiento de la “pobreza urbana”, ya no delimitando a la marginalidad a enclaves o zonas de autoconstrucción, sino dispersándola por la ciudad, agravando la desigualdad social, limitando su acceso a necesidades básicas como la educación (Ziccardi, 2001, p. 96).

En *Bases para la identificación de los procesos de valorización y desvalorización*, Moreno Bernal (2012) ha comentado que todos los barrios de la ciudad, poseen ciclos de auge y declive que dejan físicamente en su imagen y paisaje urbano, así como en los edificios que lo integran, una *estratigrafía* que evidencia las diferentes etapas o periodos del barrio (según el grado de su construcción). Por lo general las etapas de auge se caracterizan por una actividad constructiva de obra nueva, remodelaciones y ampliaciones, así como por la redensificación poblacional; se genera plusvalía en la zona y quizá se convierta en un lugar de moda que además promueva la idea de un mayor estatus social (Kendzor, 2014). Las etapas de declive se caracterizan por poca actividad constructiva, poco mantenimiento a las construcciones y espacios públicos, degradación social y baja de sus valores económicos, que exigen un redesarrollo, o en su defecto, la degradación total.

En las diferentes zonas de bienes patrimoniales, podemos darnos cuenta del paso del tiempo y de los cambios que se han realizado a los edificios para ajustarse a las necesidades del momento, así como de la coexistencia de edificios contem-

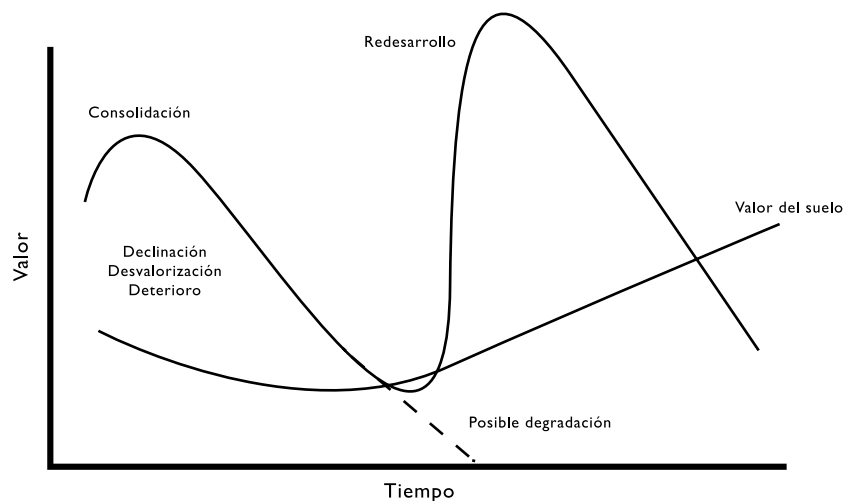


Figura 5. El ciclo de los barrios. Las diferentes etapas cíclicas que atraviesa un barrio de la Ciudad de México: consolidación, declive, redesarrollo o degradación, consolidación, y la relación de estas con el valor del suelo. Fuente: Kunz Bolaños (2008).

poráneos que poco o nada se integran a este contexto y que, por ego del arquitecto, parecieran más bien buscar resaltar que integrarse adecuadamente al contexto patrimonial y/o al paisaje.

El inversionista, conforme a su máxima de mayor beneficio económico, considera los bienes culturales inmuebles como “obstáculos” para el “progreso” y el “desarrollo” de la ciudad, pues finalmente toda obra de restauración y conservación debe ser tomada como un proyecto de inversión en donde se contemple la capitalización de rentas, que además de producir una tasa de retorno para los inversionistas, pueda generar empleos temporales y permanentes, y los recursos necesarios para su propio mantenimiento. De no ser así, solo se generan “elefantes blancos” inoperantes y poco productivos, sin valor de uso, lo que es el gran temor del inversionista y del Estado, el cual desaprovecha gran parte del patrimonio que

se encuentra a su cargo. Se debe entender que el patrimonio cultural inmueble puede ser un motor de desarrollo social y económico que genere un eslabonamiento económico (Arriaga Navarrete y González Pérez, 2014) y productivo con otros sectores de la estructura económica y así crear bienestar social (Solís Pérez, et al., 2014).

Actualmente la oferta inmobiliaria en diferentes sectores de la ciudad es un negocio redituable, que crece de forma acelerada ante la demanda; los bienes culturales inmuebles se ven inmersos en esta dinámica lo que ocasiona que deban ajustarse a las demandas en la escala arquitectónica, urbana y de paisaje, introduciendo una nueva arquitectura que muchas veces no busca integrarse, sino destacar, reemplazando edificios antiguos, modificándolos, cambiando el paisaje, etc., sin considerar la relevancia de los mismos y sus valores, perdiendo parcial o totalmente el patrimonio construido.

Es pertinente señalar, que no es correcto el empleo del término de plusvalía¹¹ en los procesos de valorización y desvalorización urbana, ya que los desarrolladores inmobiliarios que han sido impulsados por las políticas neoliberales, se refieren a este cuando se habla de la “deseabilidad” y aumento de la demanda, en una o varias zonas específicas de la ciudad, aprovechando los beneficios que otorga la localización de un predio dentro de la estructura urbana, lo cual en realidad se refiere a la renta del suelo urbano, a partir del modelo capitalista (Jaramillo, 1977). También es empleado muchas veces como sinónimo del proceso de revalorización de un bien inmueble.

11 El concepto de plusvalía o plusvalor, es erróneamente empleado en el fenómeno urbano arquitectónico. Este concepto fue profundizado y delineado por Karl Marx a partir de los economistas clásicos, formulando la teoría de valor-trabajo, proponiendo la fórmula de *valor del objeto = tiempo del trabajo + los materiales*; así que el valor del trabajo correspondería al valor del objeto menos el valor de los materiales.

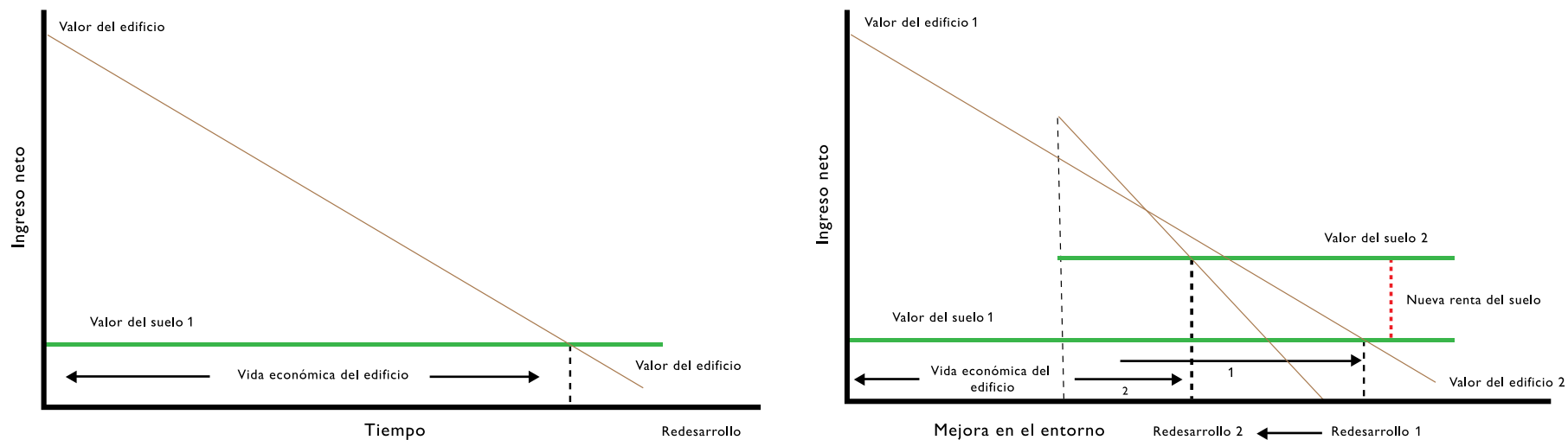


Figura 6. Vida económica de los edificios. En la primera gráfica se muestra la depreciación del edificio con el tiempo y su disminución del valor económico, que al final es superado por el valor de la renta del suelo, lo que genera la necesidad de redesarrollo. En la segunda gráfica, se observa cómo este comportamiento cambia a partir de que se ha modificado y mejorado el contexto, acelerando la depreciación de la vida económica del edificio. Fuente: Kunz Bolaños (2008).

Todos los bienes inmuebles, incluidos los considerados bienes culturales, poseen una localización única, como ya se mencionó anteriormente (Kunz Bolaños, 2003), adquiriendo las características particulares de su entorno, que finalmente es lo que les genera o les quita valor en el mercado inmobiliario. El aumento en el valor de renta de un predio, dependerá de los procesos de urbanización, de la inversión en obra pública, la inversión privada, así como de la normativa y regulación del uso del suelo. Es así como en los diferentes sectores históricos de la ciudad, encontramos dos tipos de tenencias, la pública y la privada, y es así como los bienes inmuebles culturales que se encuentran en predios de tenencia pública, por más significados y valores que estos posean, no tienen valor económico dentro del mercado inmobiliario y comúnmente son empleados por el Estado, para la administración pública, servicios, equipamiento e infraestructura, muchas veces con proyectos improvisados y económicos, sin el interés de conservar los inmuebles, solo adaptarlos. En algunos casos, estos inmuebles son abandonados.

Caso inverso encontramos en los bienes culturales inmuebles de tenencia privada, ya que estos tienen un papel importante dentro del mercado inmobiliario y entran en la dinámica de la oferta y la demanda, generando especulación (Silva Troop, 2011), por lo que buscan aprovechar al máximo el usufructo que poseen estos predios. Es oportuno indicar que la presión del mercado inmobiliario, muchas veces es desfavorable a la conservación de los bienes culturales inmuebles, pues la necesidad por construir grandes complejos arquitectónicos habitacionales, de servicios, comerciales o mixtos en los diferentes enclaves de valor y en sectores urbanos estancados o en declive, que por su ubicación dentro de la estructura urbana de la ciudad son propensos a ser objeto de inversión, y en donde la especulación del valor del suelo posibilita generar negocios redituables y atractivos para los inversionistas. En general estos proyectos no consideran el contexto inmediato

y crean graves problemas a la ciudad y de forma indirecta o directa a los edificios patrimoniales ya que se modifican los planes de desarrollo, se altera el paisaje, el tejido urbano y social, surgen problemas de abastecimiento de servicios básicos, tráfico vial, etcétera.

Debido a la escasez de predios en las zonas urbanas y a la amplia demanda de diversos desarrollos inmobiliarios, al hablar de los procesos de *reestructuración urbana*, se habla de la *reutilización* y la *rehabilitación* de edificios existentes, que constituye una opción de inversión inmobiliaria (Kunz Bolaños, 2008). En *La reutilización de inmuebles como proyecto de desarrollo inmobiliario*, De Pablo Serra (2007) señala que el utilizar espacios hoy abandonados, subutilizados y en decadencia de las zonas centrales de la ciudad, correspondientes a los llamados centros históricos, o lo que Giovannoni llamaba ciudad histórica, puede elevar su potencial y evitar problemas de transporte, accesibilidad, contaminación, estrés, etc. *Revitalizar edificios* en desuso puede contribuir, además, a renovar el mercado inmobiliario.

Mientras que la *revalorización* o lo que los desarrolladores llaman *reutilización* o *revitalización*, no es otra cosa más que la intervención de edificios para integrarles nuevas actividades y con ello “activarlos” e incluirlos en el mercado inmobiliario. Es en este punto donde es posible que un edificio histórico o zona patrimonial se integre a una obra contemporánea. En el caso específico de la tenencia privada, su valor se deprecia, lo que puede generar modificaciones físicas inadecuadas al patrimonio en pro de mantenerse con vida económica (Silva Troop, 2011) y, por ende, ser vigente en el mercado inmobiliario. Aunque los casos de pérdida del patrimonio se evidencian, también se olvidan tristemente en el tiempo, diluyéndose del imaginario colectivo.

En estos barrios la depreciación del edificio y el aumento del valor del suelo, modifican la renta del mismo y, por consiguiente, inciden en la vida económica de los edificios.



Figura 7. Rescate incipiente del espacio público, en el antiguo atrio de San Francisco, a un costado de la Torre Latinoamericana. Es un punto ejemplar de destrucción histórica, tanto del exconvento y sus capillas, como de la Casa Guardiola, sustituidos por nuevos edificios. Un collage de épocas constructivas. Fuente: acervo personal (2013).



Figura 8. Conservación de la vieja casona porfiriana por la recién inaugurada Torre Reforma, en donde se movió y descontextualizó el edificio, pero se conservó. Fuente: archivo Juan Boites, *El Universal* (<http://www.eluniversaldf.mx/miguelhidalgo/torre-reforma-el-rascacielos-mas-alto-y-sustentable-del-df.html>).

Cuando la depreciación es pronunciada y el valor del suelo se estanca o cae, se desvaloriza la zona e inicia su deterioro urbano y degradación social (Moreno Bernal, 2012). Un inmueble desvalorizado influye en el valor de sus vecinos a la baja; pero si al contrario, se detona un proceso de plusvalía y este edificio es incapaz de aprovechar esos beneficios, el edificio pierde su vigencia y surge la necesidad del *redesarrollo*, esto es, destruir el edificio y construir uno nuevo acorde a las necesidades del mercado e intereses de los inversionistas.

Cuando el bien patrimonial está catalogado y no se permite su modificación y/o posee muchos limitantes que condicionan su *reutilización*, su mantenimiento se vuelve costoso en comparación con los ingresos que genera el inmueble, que bien pueden ser nulos. A pesar de que al dueño se le exime del pago de predial y otros impuestos, estos inmuebles muchas veces terminan siendo abandonados, subutilizados o empleados como bodegas.

Con la obsolescencia, el inmueble ya no cumple con un uso específico, su valor baja y se buscan nuevas opciones de acuerdo con el estilo de vida que se persigue o se busca aparentar, afectando al patrimonio cultural inmobiliario; se genera la necesidad de subdividir los inmuebles para aumentar su rentabilidad, cambiar el uso de suelo y actividades económicas, lo que provoca dos posibles procesos demográficos: la *sucesión* (que se refiere a la declinación demográfica de un sector urbano y la entrada de un grupo social de menor poder adquisitivo) y la *gentrificación*.

Cordero Gómez señala que esta dinámica de exclusión y desplazamiento social, va de la mano con el voraz desarrollo inmobiliario (Cordero Gómez, 2015), y que afecta al patrimonio cultural, ya que los usos, costumbres, tradiciones, oficios, lenguas, gastronomía, etc., así como el patrimonio edificado, se ven modificados en su parcialidad o totalidad, para agrandar a otro tipo de usuarios que no son de la zona, como el

turismo, a los inversionistas de “marca”, o los que vienen a vivir en el sitio por la especulación generada con el pretexto de “potencializar o regenerar una zona urbana” o simplemente por cuestiones de moda (Kendizor, 2014). La relación patrimonio construido e intangible debe ser inseparable, respetarse y aprovecharse para su conservación.

Michael Janoschka menciona que el proceso de gentrificación posee cuatro aspectos (Magalhaes, 2014): la invasión del capital en un espacio determinado; la transformación física y simbólica de este espacio a partir de la invasión; la llegada de personas de mayores ingresos a este espacio urbano; y el desplazamiento o la expulsión de las clases populares o de las personas más humildes de este barrio o de este espacio determinado. Él señala que este proceso posee a su vez, tres facetas de políticas urbanas: la inserción global selectiva, la inversión inmobiliaria y la infraestructura interna de las ciudades, lo cual responde a los procesos de mercantilización, turistificación y expulsión de todo lo que es diferente.

El desplazamiento urbano que caracteriza a la gentrificación es evidente cuando la inversión de capital modifica el paisaje urbano (Instituto de investigaciones Sociales, UNAM, 2014), observando cuatro tipos:

- 1) *Gentrificación simbólica*: división social a partir de la raza y la etnia;
- 2) *Políticas neoliberales gentrificadoras*: prácticas del Estado que incentivan el turismo, la revitalización y el mercantilismo en las zonas centrales;
- 3) *Mercados inmobiliarios*: recuperación de zonas centrales y periféricas, buscando un beneficio y aprovechando la desposesión de los habitantes originales;

4) *Resistencia a la gentrificación o contestación*: movimientos sociales que buscan la no homogeneidad de la globalización y la gentrificación mediante proyectos alternos.

Kunz Bolaños, Janoschka, Cordero Gómez y Moreno Bernal, coinciden en que por lo general este proceso demográfico se da en las zonas centrales e históricas de las ciudades y se relaciona directamente con el capitalismo, que con el pretexto de la necesidad de *regeneraciones* o *reestructuraciones urbanas*, en donde los antiguos vecindarios *degradados* pero con potencial para el desarrollo económico, por su adecuada localización adentro de la estructura urbana de la ciudad, construyen viviendas nuevas y edificios mixtos; o en su caso, si existen edificios patrimoniales catalogados, son reestructurados y rehabilitados para su inserción al mercado inmobiliario, para atraer franquicias internacionales, turismo y gente con un mayor poder adquisitivo, a vivir o a consumir en esas zonas *regeneradas*. Finalmente, la gente que ahí habitaba, con sus propias costumbres y características, sus oficios, etc., que dotaban al lugar de identidad y arraigo, es desplazada por esta nueva dinámica social y económica.

Las modificaciones urbanas, son naturales, sociales y económicas, y a lo largo de la historia hay muchos ejemplos de ello; en numerosas ocasiones las políticas sociales inciden en la destrucción del patrimonio. De hecho, el sistema capitalista ha alentado la *destrucción creativa* (Delgadillo, 2014), sacrificando bienes inmuebles para la edificación de nuevos “productos”, que garanticen ganancias a los inversionistas. Para ellos, el “progreso” se mide en ganancias y el “bienestar” en el consumo de productos nuevos por parte de la población, creando nuevas necesidades, muchas veces ficticias e innecesarias y generando una obsolescencia artificial en los inmuebles.

Los gentrificadores ocuparán la vivienda dejada por aquellos que ya no puedan solventar los gastos de estas (por presión



Figura 9. Mercado Roma, de Rojcking Arquitectos, en la colonia Roma, exponente de intervención urbana arquitectónica gentrificadora. Fuente: acervo *El Financiero* (<http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/dos-razones-para-evitar-el-dreamliner-de-aeromexico.html>).

social, moda e intereses inmobiliarios) generando un falso *statu quo* que incidirá en la demanda y, por ende, en la alza de los valores del suelo y la oferta de servicios individualizados para estos. Las antiguas zonas de fábricas y bodegas, los viejos vecindarios próximos a zonas centrales, de negocios y/o a los centros históricos o dentro de ellos, así como las zonas con una amplia oferta de renta de departamentos para parejas e individuales, se pueden considerar vulnerables a no resistir el proceso de gentrificación, debido a los impuestos, el costo y el tipo de *umbral de servicio* (Kunz Bolaños, 2003). Todos los edificios, ya sea por obra nueva o rehabilitación de inmuebles históricos, pueden ser considerados elementos gentrificadores al incidir en el desplazamiento directo e indirecto de habitantes, atraer a una nueva clase económica, modificando el paisaje con las actividades urbanas, así como con la inyección

de capital en zonas que anteriormente no interesaban a nadie (Cordero Gómez del Campo, 2015).

Este proceso gentrificador se da en el ciclo urbano y puede entenderse mediante seis pasos: 1) abandono; 2) estigmatización; 3) especulación; 4) encarecimiento; 5) expulsión y 6) comercialización o moda (Laboratorio de Cartografía Crítica, 2014).



Figura 10. El Polyforum Cultural Siqueiros es un claro ejemplo de la tensión inmobiliaria entre los intereses económicos y la conservación artística del patrimonio del siglo XX. Fuente: archivo Rocco D'Alessandro, 2016.



Figura 11. Centro Cultural Elena Garro, de Fernanda Canales + arquitectura 911 sc, en Coyoacán, es otro ejemplo de tensión entre lo público y lo privado, lo nuevo y lo viejo en el proceso gentrificador de la zona. Fuente: Jaime Navarro, ArchDaily México. (<https://www.archdaily.mx/mx/02-252993/centro-cultural-elena-garro-fernanda-canales-arquitectura-911sc/5736277ce58eccc8d000015-elena-garro-cultural-center-fernanda-canales-arquitectura-911sc-photo>).



Figura 12. Starbucks Coffee Madero, a un costado de la Iglesia La Profesa.
Fuente: acervo personal (2017).



Figura 13. Paisaje norponiente del patio del Museo Nacional de Antropología, donde se nota la evidente pérdida del paisaje por desarrollos inmobiliarios de Reforma. Fuente: 3 y una (<https://tresyuna.wordpress.com/2010/04/25/mexico-distrito-federal/p1010240/>).

El aprovechamiento del patrimonio. Una reflexión final

El concepto de patrimonio urbano fue acuñado por Gustavo Giovannoni, quien es uno de los máximos exponentes del llamado *restauro científico*. Él entendió que la sociedad, dentro de una densa urbe multipolar, requería unidades de vida a una escala local y no solo regional, en donde las construcciones y los usos contemporáneos se pueden manifestar en la ciudad antigua, sin la necesidad de “congelar” al patrimonio, sino otorgándole un valor de uso. Giovannoni parte de que la ciudad histórica, constituye un monumento por sí solo, pero es un tejido que al mismo tiempo está vivo, y a partir de esta premisa propone tres principios de conservación (Choay, 2007, pp. 175-180):

1. Todo fragmento urbano antiguo debe ser integrado en un plan de ordenación territorial, regional y local, simbolizando su relación con la vida actual (plano regulador).
2. Si se respeta la dialéctica entre la arquitectura y su entorno (ambientes) como una relación esencial, no es posible aislar a los edificios de su contexto, pues de ser así, se les mutilaría.
3. Respetar el espíritu histórico de los lugares,¹² mediante la materialización de configuraciones espaciales, conservando la escala

¹² Giovannoni se basó en los postulados de restauración y conservación de su maestro, el urbanista Camillo Boito. Este creó una lógica entre “lo nuevo” y “lo viejo” en las ciudades, reconociendo el doble valor de los “monumentos” como obra de arte y como documento histórico, respetando las etapas o estratos históricos del bien inmueble, y estableciendo a la conservación como imperativo sobre la restauración.

y la morfología en los núcleos urbanos, preservando las relaciones originales entre los edificios, predios y vías de recorridos. Evitando los “falsos históricos” y las destrucciones, eliminando construcciones parasitarias, agregadas y superfluas (*diridamento*); preservando, en la medida de lo posible, la originalidad.

En los años ochentas el capitalismo fomentaba la destrucción de la cultura. Si bien todavía hoy existe una vasta destrucción a “escala hormiga” del patrimonio, es el modelo neoliberal el que se ha encargado de mercantilizar la cultura y, por ende, el patrimonio y su conservación es pensado para su explotación por el turismo, por lo que las grandes cadenas hoteleras son las encargadas de homogeneizar el paisaje turístico y cultural en el mundo. El doctor Víctor Delgadillo nos indica que existen dos grandes desafíos para evitar la destrucción de nuestro patrimonio: el primero es generar instrumentos jurídicos y urbanísticos que eviten los predios ociosos, el equilibrio de costo-beneficio del desarrollo urbano y la especulación inmobiliaria; el segundo, es crear una cultura de respeto al Estado de Derecho, y evitar que el gobierno y la iniciativa privada continúen destruyendo edificios patrimoniales a plena luz del día (Delgadillo, 2014).

Existe una gran cantidad de megaproyectos que ponen en peligro no solo el patrimonio, sino también el arraigo de la gente a sus lugares originales. Son sus habitantes quienes se oponen a la construcción de estas grandes inversiones inmobiliarias, pues violan las normativas urbanas y repercuten negativamente en los barrios (Delgadillo, 2015). Muchas veces estas voces no son escuchadas por afectar los intereses del gobierno.

Si bien hay varios acuerdos, cartas, declaraciones y recomendaciones internacionales que hablan sobre la protección del patrimonio, son pocas las leyes que lo protegen. La Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972 (con últimas modificaciones en el

2015), es la encargada de regular y normar todo lo referente a nuestro patrimonio.

Respecto a las recomendaciones, encontramos la famosa Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios, mejor conocida como Carta de Venecia, de 1964, que expone por ejemplo, en su artículo 5, que la conservación de los bienes inmuebles, siempre deberá girar en torno a una función útil a la sociedad, sin alterar la ordenación o decoración de los edificios, acondicionándose a la evolución de los usos y costumbres de la sociedad. Mientras que en el artículo 14, dicta que los lugares monumentales (refiriéndose a los conjuntos de valor patrimonial), deben ser objeto de resguardo a fin de salvaguardar su integridad y asegurar su saneamiento, su tratamiento y realce (Icomos, 1964). Podemos ver que en estas recomendaciones, el valor de uso del patrimonio es fundamental para incorporarlo a la vida actual; de no ser así, el edificio conservado no tendría sentido social.

La Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de la Unesco, define como patrimonio cultural a los monumentos, conjuntos y lugares de valor universal excepcional desde el punto de vista histórico y estético para el arte y la ciencia. En sus artículos 4 y 5, se estipula que es obligación de cada Estado miembro de la convención, identificar, proteger y conservar, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural, situado en su territorio, con la posibilidad de recurrir a la asistencia y apoyo internacional si es el caso. Exhortando a la adopción de políticas generales encaminadas a atribuir al patrimonio una función en la vida colectiva y a integrar la protección de este, en los programas de planeación urbana (Unesco-ONU, 1972).

La Carta Internacional para la Conservación de Ciudades Históricas y Áreas Urbanas (Carta Washington) de 1987, retoma las recomendaciones de la Unesco (Varsovia-Nairobi de 1976), sobre la salvaguarda de los conjuntos históricos o

tradicionales en su función en la vida contemporánea. Los primeros tres artículos son muy importantes para nuestro caso de estudio: el artículo 1, expresa que la conservación de las áreas urbanas históricas, será eficaz, si se adhiere a una política coherente de desarrollo económico y social, considerándose en el planteamiento territorial y urbanístico en todos sus niveles; el artículo 2, refiere que se debe resguardar el carácter histórico, así como los elementos materiales y espirituales que determinan su imagen (forma urbana, relaciones espaciales, morfología de los edificios, relaciones población-área urbana-entorno); y el artículo 3, señala que la conservación de las áreas históricas, se debe a sus habitantes y para sus habitantes, estimulando su participación y compromiso (Icomos, 1987). En esta carta podemos observar que el patrimonio debe ser parte de los aspectos económicos y sociales de los Estados, buscando conservar lo tangible y lo intangible del patrimonio, para el beneficio, siempre, de sus habitantes.

Más que una conclusión, es importante que, con lo expuesto, se puedan formar diferentes discusiones en torno al antagonismo entre el mercado inmobiliario y la conservación del patrimonio urbano arquitectónico en los institutos y escuelas de conservación, así como con los profesionales, especialistas y universidades afines a estos rubros. “No se puede conservar lo que no se conoce”, se dice en esta disciplina, y es cierto, el primer paso para enfrentarnos a esta problemática es conocer y sensibilizarnos para proponer posibles alternativas. Son muchos los actores involucrados: desarrolladores inmobiliarios, grandes inversionistas, funcionarios de gobierno (en sus diferentes instancias), sociedad civil, y es en el diseño participativo donde se requiere un mayor esfuerzo colectivo. Esa será la única forma de poder hacer algo ante toda la problemática.

La Declaración de París de 2011 es quizá la recomendación más clara, contundente y precisa respecto a este antagonismo, ya que habla sobre el patrimonio como motor de

desarrollo y propone acciones en común entre el turismo sostenible, la economía, la promoción, los actores involucrados, etcétera (Icomos, 2011). En su artículo 2 habla de adaptar al patrimonio existente nuevos usos y funciones y no al contrario, con lo cual los usuarios de los edificios adecuarán sus expectativas a las actuales condiciones. En dicho artículo se señala que el patrimonio es único y requiere una flexibilidad en la aplicación de normas y reglamentos para satisfacer sus necesidades. A partir de lo anterior podemos entender que sería una medida conciliadora entre las partes involucradas, la regulación y flexibilidad normativa.

Este artículo, más que amonestar la obra contemporánea, advierte que la arquitectura patrimonial es una fuente de inspiración innovadora para la arquitectura actual, pues su análisis contribuye a la alta calidad de las nuevas obras, lo cual realmente exige una gran creatividad para poder integrarse a estos conjuntos patrimoniales.

El artículo 3, habla sobre turismo y desarrollo, enfatizando la importancia de los planes de manejo, que en la ciudad están condicionados a los Planes Parciales de Desarrollo Urbano, los cuales, o están desactualizados, o no están en consonancia con el patrimonio y su conservación. El artículo plantea la importancia del turismo con tres preguntas clave: ¿para qué tipo de turismo?, ¿para quién? y ¿por qué razón?. Del mismo modo, señala la importancia de alentar que las comunidades se apropien del patrimonio y lo difundan, y la relevancia de la educación y la investigación al respecto.

Para la discusión de este documento, es muy importante el artículo 4, que habla sobre Economía y Patrimonio. Plantea que es indispensable conocer el impacto económico y social, para poder maximizar el valor cultural del patrimonio; esto es, que el mismo patrimonio puede ser considerado como un activo y no un pasivo para los inversionistas. Además señala que el patrimonio debe ser considerado el centro de las

políticas públicas para lograr un desarrollo económico y social, e incentivar investigaciones al respecto.

Para conseguir esto, es sustancial poder superar paradigmas y estigmas en torno al tema, educar y reeducar a los actores sociales involucrados, buscar flexibilidad, puntos de encuentro e incentivar planes en conjunto, en donde la sociedad y el patrimonio obtengan su beneficio.

Bibliografía

Álvarez Mora, A. (2006), *El mito del centro histórico. El espacio del prestigio y la desigualdad*, primera edición, Puebla, Universidad Iberoamericana Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y Universidad de Valladolid.

Arriaga Navarrete, R. y C. R. González Pérez (2014), "Impacto económico de la inversión en patrimonio histórico: una aproximación metodológica interindustrial", en A. Colegio de Postgraduados del CIDE (ed), *Investigación y políticas públicas*, México, Grupo Editorial Hess, pp. 459-489.

Bazant, J. (2003), *Manual de diseño urbano*, sexta edición, México, Trillas.

Choay, F. (2007), *Alegoría del patrimonio*, primera edición, Barcelona, Gustavo Gili.

Código Civil Federal (1996), *Libro segundo de los bienes. Título segundo clasificación de los bienes. Capítulo I de los bienes, artículo 750*, documento electrónico disponible en <<http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/fed/1/763.htm?s=>>, consultado el 5 de marzo de 2016.

Cordero Gómez del Campo, L. (2015), *Gentrificación: un análisis visual en el Centro Histórico de la Ciudad de México*, tesis de Maestría en Urbanismo, México, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Delgadillo, V. (2014), “Destrucción y conservación del patrimonio urbano”, *Anuario de Investigación del Posgrado en Urbanismo*, pp. 131-149.

Delgadillo, V. (2015), “Las manos sobre la Ciudad (de México)”, *El País*, 13 de agosto.

Ducci, M. E. (2011), *Conceptos básicos de urbanismo*, México, Trillas.

Escalante Gonzalbo, F. (2015), *Historia mínima del neoliberalismo*, primera edición, México, El Colegio de México.

Gómez Granillo, M. (1996), *Breve historia de las doctrinas económicas*, vigésima segunda edición, México, Esfinge.

González-Varas, I. (2003), *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, tercera edición, Madrid, Ediciones Cátedra.

Harvey, D. (2007), *Breve historia del neoliberalismo*, Ebooks Ediciones Akal.

Icomos (1964), *Carta de Venecia: Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios*, Venecia, II Congreso Internacional de Arquitectos y de Técnicos de Monumentos.

____ (1987), *Carta de Washington: Carta Internacional para la Conservación de Ciudades Históricas y Áreas Urbanas Históricas*, Washington, Asamblea General Icomos.

____ (2011), *Declaración de París sobre el patrimonio como motor de desarrollo*, París, 17 Asamblea General Icomos.

Instituto de Investigaciones Sociales (2014), *El capitalismo busca expulsar a las clases populares de las ciudades: Michael Janoschka*, México, UNAM, documento electrónico disponible en <http://www.iis.unam.mx/indexcontent.php?_module=745>, consultado el 7 de diciembre de 2017.

Janoschka, M., A. Cócola, y G. Durán (2016), “La ciudad del siglo XXI: políticas públicas urbanas, desplazamientos y contestaciones”, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, septiembre, núm. 56, pp. 11-18.

Jaramillo, S. (1977), *Hacia una teoría de la renta del suelo urbano*, Lima, Centro de Estudios sobre Desarrollo Económico, Facultad de Economía, Universidad de los Andes.

Kendizor, S. (2014), *Aljazeera: The peril of hipster economics. When urban decay becomes a set piece to be remodelled or romanticised*, documento electrónico disponible en <<http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/05/peril-hipster-economics-2014527105521158885.html>>, consultado el 17 de mayo de 2016.

Kunz Bolaños, I. (2001), *El mercado inmobiliario habitacional de la Ciudad de México*, primera edición, México, Plaza y Valdés, Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, UNAM.

_____. (2003), *Usos del suelo y territorio. Tipos de lógicas de localización en la Ciudad de México*, primera edición, México, Plaza y Valdés Editoriales-UNAM.

_____. (2008), *Manual de operación para el reaprovechamiento y la redensificación de la ciudad Interior*, México, Comisión Nacional de Vivienda, UNAM.

Laboratorio de Cartografía Crítica (2014), *Gentrificación*, documento electrónico disponible en <http://cartolabmed.blogspot.com/p/gentrificacion.html>, consultado el 20 de marzo de 2017.

Lares, A. (2012), *Carta de Atenas: Architecture Stuff*, documento electrónico disponible en <http://www-etsav.upc.es/personals/monclus/cursos/CartaAtenas.htm>, consultado en mayo del 2016.

López Rangel, R. (1977), *Contribución a la visión crítica de la arquitectura*, Puebla, Departamento de Investigaciones Arquitectónicas y Urbanísticas del Instituto de Ciencias de la Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

Magalhaes, L. (2014), *Gentrificación y lucha por las ciudades latinoamericanas. Entrevista a Michael Janoschka*, documento electrónico disponible en <https://derechoalaciudadflaco.wordpress.com/2015/01/05/entrevista-a-michael-janoschka/comment-page-1/>, consultado el 6 de diciembre de 2017.

Moreno Bernal, L. (2012), *Bases para la densificación de los procesos de valorización y desvalorización*, México, tesina para la Especialidad en Valuación Inmobiliaria, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Norberg-Schulz, C. (1980), *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Nueva York, Rizzoli.

Real Academia de la Lengua (2016), *Diccionario de la Lengua Española*, documento electrónico disponible en <http://dle.rae.es/?w=diccionario>, consultado en marzo del 2016.

Riveros Fragoso, L. (2012), *Apuntes de clase: legislación en valuación, aspectos legales del sistema mexicano de la propiedad inmobiliaria*, México, Especialidad en Valuación Inmobiliaria, Posgrado Facultad de Arquitectura, UNAM.

Schjetnan, M., J. Calvillo, y M. Peniche (1997), *Principios de diseño urbano/ambiental*, México, Árbol Editorial.

Silva Troop, D. J. (2011), *Principios de valuación inmobiliaria*, México, Posgrado Facultad de Arquitectura, UNAM.

Solís Pérez, P., G. Mazzotti Pabello, y C. R., González Pérez (2014), “Un nuevo enfoque para la gestión de los centros históricos y sus implicaciones en el bienestar social”, *S. Colegio de Postgraduados del CIDE*, México, Grupo Editorial Hess, pp. 121-142.

Terán Bonilla, J. A. (1991), “Hacia una nueva historia de la arquitectura”, *Boletín de Monumentos Históricos*, México, INAH, pp. 10-19.

Unesco-ONU (1972), *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*, París, 17 Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Ziccardi, A. (2001), “Pobreza, desigualdad social y ciudadanía. Los límites de las políticas sociales”, *Las ciudades y la cuestión social*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

_____ (2008), “Las políticas y los programas sociales de la ciudad del siglo XXI”, *Papeles de Población*, Universidad Autónoma del Estado de México, 14(58), pp. 127-139.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

La dicotomía de lo público y lo privado en el patrimonio inmueble: un acercamiento axiológico para su conservación

Francisco José Casado Pérez

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Público, privado, conservación, teoría.

Resumen

Debido a los embates socioeconómicos del siglo XXI, el patrimonio cultural inmueble se encuentra en riesgo latente de perderse, legando así un profundo vacío en la identidad cultural de los habitantes de las ciudades. Este hecho, desde la perspectiva teórica, ha llevado a cuestionarse sobre las tensiones y discusiones ocurridas al interior de la sociedad, entre los límites de lo público y lo privado para la toma de decisiones. Por tal motivo, aproximarnos desde la perspectiva axiológica puede aportarnos una visión distinta sobre cómo tratar al patrimonio a modo de una conciliación en favor de su conservación.

Aproximaciones preliminares

El patrimonio cultural, especialmente los bienes culturales inmuebles, son recursos artificiales cuya complejidad se ha desarrollado y renovado paulatinamente con el paso del tiempo. Fenómeno resultante de procesos dialécticos de composición, descomposición y recomposición, basados en factores tangibles e intangibles presentes en las características antrópicas de sus habitantes —hechos sucintos a los fenómenos sociales, políticos, económicos y culturales, entre otros— que junto con las características originarias del sitio (ambiente, geografía, orografía, etc.), así como también de eventos imprevisibles como los desastres naturales, han configurado —en cierto grado— ciudades y naciones al preguntarse ¿qué es el hombre?, y ¿cómo se logra identificar? A ello Cassirer comenta:

“Se dice que [el hombre] es una criatura constantemente en busca de sí misma, que en todo momento de su existencia tiene que examinar y hacer el escrutinio (...) en esta actitud crítica respecto a la vida humana radica el valor de esta vida” (2016, p. 25).

No obstante, dentro de esta compleja e indisoluble relación de diversos elementos mencionada arriba, existe un parámetro que ciertamente toma mayor determinación en el singularizado trajinar de la identidad y, subsecuentemente, del patrimonio cultural: la noción de lo social, específicamente la dicotomía de lo público y lo privado, punto ineludible en la discusión por la conservación del patrimonio cultural inmueble en la coyuntura del siglo XXI.

La analogía del baile y la dicotomía público-privado

En las distintas culturas del mundo, el baile representa un punto intenso de interacción y expresión a distintos niveles. Desde lo individual —en un sentido discursivo o de diálogo entre los ejecutores o ellos con la audiencia— hasta lo colectivo, donde las tramas y esquemas coreográficos complejizan los matices que articulan una imagen mucho más suntuosa del hombre. Por consiguiente, la idea del baile como metáfora para visualizar la dicotomía entre lo público y lo privado me parece sumamente interesante.

Para bailar, generalmente, se requieren dos participantes. Ambos se mueven al ritmo de la música, dando pasos y giros, soltándose para alejarse un momento y al siguiente se acercan nuevamente. Condenados a seguir surcando la pista del tiempo, intercambian el mando del baile al igual que el ritmo. Traduciendo esta imagen a nuestro ámbito, el baile es la confrontación entre lo público y lo privado, cuyo diálogo deter-

mina el destino, especialmente, el que sucederá o podrá suceder con la *vida* de los bienes culturales: si prevalecen, adaptan, modifican, o si se pierden en el inmenso mar de la nada.

Comenzando por los protagonistas, lo público es un concepto que toma principal referencia en lo notorio, sabido, visto, patente o manifiesto. De lo que es percibido por todo ser humano; un adjetivo cuyas acepciones se modifican en relación con el contexto en el que se encuentre. Por ejemplo, puede entenderse como público a un grupo de espectadores que consumen algo; del mismo modo, lo público se refiere a los bienes y espacios provistos por un organismo de la autoridad para la satisfacción de ciertas necesidades de un grupo social mediante su uso, como parques, jardines e infraestructura, entre otros.

En el otro extremo, lo privado, su antagónico, comprende que el objeto o situación se refiere preferentemente a un grupo *selecto* de la sociedad; los únicos autorizados para utilizarlo o aprovecharlo, ya sean oficinas, viviendas o comercios. Esta diferencia entre ambos es tanto clave como sentencia; la base de la singularidad que compone el mundo construido por la humanidad, misma que se reduce a su propia dialéctica: ambos conceptos se interrelacionan indivisiblemente. Tanto lo público como lo privado se intersectan en lo urbano y del mismo modo se intercambian sus miembros entre ambos ámbitos; se originan y obtienen sus fundamentos a partir de factores determinantes que subsecuentemente influyen los modos de interacción individual y social, disputados entre la razón y la emoción a lo largo del incesante paso del tiempo y las revoluciones axiológicas del hombre.

La vida es en sí misma algo cambiante y fluyente pero su verdadero valor hay que buscarlo en un orden eterno que no admite cambios. No se halla en el mundo de nuestros sentidos, pues únicamente podemos captarlo con el poder de nuestro juicio, que es el poder

central del hombre, la fuente común de la verdad y de la moral. Pues es la única cosa en la cual el hombre depende por entero de sí mismo; es libre, autónomo, autosuficiente (*ibidem*, pp. 28-29).

Por último, para complementar, la pista correspondería al patrimonio. Aquella *riqueza* transmitida de una generación a otra; no solo consiste en elementos materiales (camino, inmuebles, paisaje), sino también inmateriales (saberes, modos de interacción, lenguaje), especialmente los compuestos por dos elementos complejos: la memoria y los valores.

El primero, puede comprenderse como recupera Cassirer de Semon: “el principio de conservación en la mutabilidad de todo acontecer orgánico; la memoria y la herencia constituyen dos aspectos de la misma función orgánica” (*ibidem*, p.101), un aspecto ontológico y fenoménico de los actos humanos que refuerzan la presencia de sí mismo en el mundo (Filloux, 1969, p. 9); además de ser “un modo muy particular para el pasado de persistir” (*ibidem*, p.13). Es el conocimiento con el cual el hombre delimita las bases del camino que trazará para cada nuevo ciclo de transformación de sí. Mientras que el segundo, los valores, son “condiciones, tanto a nivel individual como social. Son razón y resultante del hombre, como de sus acciones, las cuales, pueden ser analizadas en relación con los parámetros establecidos en su propia temporalidad de origen y su evolución” (Casado, 2017, p. 43), los que son impregnados tanto a objetos como a seres a partir de un proceso consciente-inconsciente, donde cada persona que los observe percibirá un *perfil de singularización* con el cual articular un posible vínculo desde uno o varios factores antrópicos como lo social, político, económico, cultural, material, histórico, artístico o intelectual. La finalidad es, como explica Bauer (2002, p. 26), “producir una sensación de unicidad o de identificación con un grupo o, incluso, una nación”; no obstante, cabe destacar que a medida que el conocimiento del *observador* se

amplía, su percepción se sensibiliza más y desarrolla mayores lazos inmateriales con los que logra conectarse con los bienes.

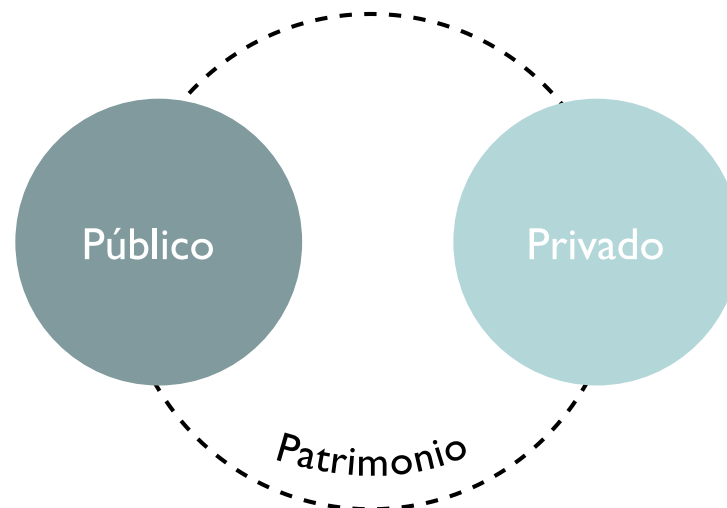


Figura 1. Interrelación de los participantes. Francisco José Casado Pérez, 2017.

Como ejemplo, tomemos el Monumento a la Revolución de la Ciudad de México. Originalmente proyectado como el Palacio Legislativo —que a pesar de ser un inmueble público, tendría cierto grado de privado— del periodo modernista del porfiriato, los cambios en el panorama sociopolítico que desencadenaron la Revolución mexicana hicieron que la obra se detuviera. Estabilizada la situación del país, una década después, se determinó que los “restos” del inconcluso inmueble serían transformados en un monumento funerario para los revolucionarios. Sin embargo, el perímetro sería relegado a un ámbito privado como estacionamiento; es interesante ver cómo para esa época uno de los mayores auges socioeconómicos era ser propietario de un automóvil, situación que con el paso del tiempo se iría normalizando.

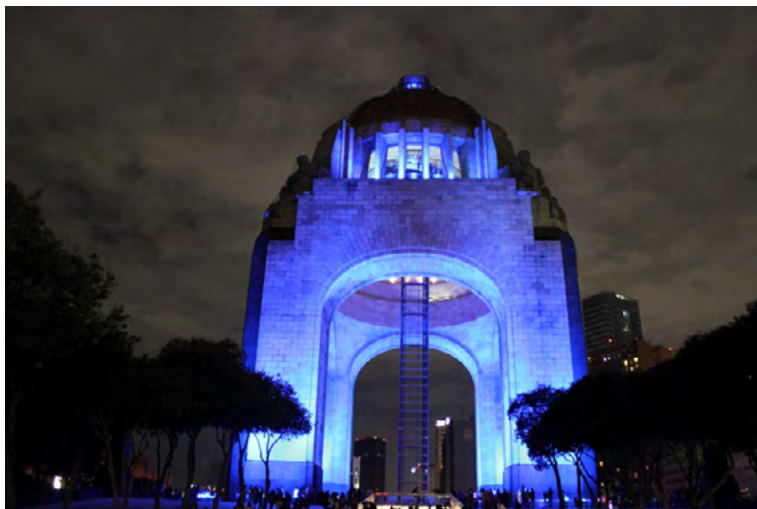


Figura 2. El Monumento a la Revolución, Ciudad de México. Archivo fotográfico personal, 2017.

No fue sino hasta el 2010 que se recuperó y amplió el emplazamiento original para dar paso definitivo al espacio público, el cual hasta hoy ha sido sede de eventos culturales de nivel internacional y espacio para la protesta civil, acusando a la esencia revolucionaria. Hoy en día, al recorrerlo, se percibe un ambiente enriquecido y lleno de vitalidad debido a la interacción consignada entre lo público y el contexto mayoritario del ámbito privado (hoteles, oficinas, negocios), conformando así un paisaje bidireccional apreciable desde la plaza y desde el interior de los inmuebles.

En suma, ambos aspectos dan sentido a la siguiente cita de Cassirer (2016, pp.101-102): “Todo estímulo [memoria y valores] que actúa en un organismo [individuo o sociedad] deja en él una huella, un rastro fisiológico definido; y las futuras acciones del organismo dependen de la cadena de estas huellas, del complejo de huellas en conexión”. El hombre continuamente busca darle sentido a su vida al igual que a su

entorno, por ello lo modifica con respecto a los avances que desarrolle para así poder apropiárselo; saberse parte de él y viceversa; una marca que relata el modo de vida y los valores de la época, proceso que se repetirá con la integración de nuevas marcas, sobreponiéndose a las anteriores y así sucesivamente a manera de capas estratigráficas del desarrollo (histórico-estético) humano.



Figura 3. Parroquia del Santo Niño de la Paz, Ciudad de México. Contraste de épocas. Archivo fotográfico personal, 2016.

Al combinarse estos tres elementos (público, privado, patrimonio), se entiende cómo unos y otros dialogan a lo largo del tiempo, dando como primer resultado la construcción de la autenticidad de un grupo, que por aspectos sociales, políticos y económicos, toma conciencia sobre la necesidad de ratificarse constantemente, lo que provoca tensiones y ocasionalmente “conflictos internos, *double bind*, crisis, búsqueda. De este modo, lo que está presente en el espíritu individual no es únicamente el Todo como sometimiento, eventualmente, el todo como complejidad” (Morin, Ciurana, Motta, 2006, p. 39). Por lo tanto, los ámbitos de lo público y de lo privado son tan-

to generadores como consumidores del patrimonio cultural y sus valores, del mismo modo que también son afectados por estos últimos según hacia qué punto del horizonte se considere más conveniente encaminarse; no obstante, desde hace unas décadas, una serie de valores (mayormente del sector económico) fueron (re)definiéndose e irrumpiendo en el curso del baile; se aceleraron los pasos, haciéndolos más cortos, más repetitivos, dejando fuera de compás al proceso de la memoria, poniendo al patrimonio en una posición delicada.

¿Acaso no vivimos hoy una lucha entre fuerzas de creación y fuerzas de destrucción, unas que van hacia una planetarización¹ de la humanidad y hacia la emergencia de una nueva identidad de la ciudadanía terrestre y al mismo tiempo, las que generan un proceso de destrucción en dirección de nuevas balcanizaciones? (*ibidem*, p. 40).

Hubo casos en los que el baile se convirtió en un violento zapateado que desarticuló el presente, dejándolo en una deriva sustancial a merced de nuevos ámbitos, especialmente la especulación inmobiliaria, la sustitución de materiales y técnicas tradicionales, la modificación desmedida, entre otros procesos, dando como resultado una sensación confusa e incluso melancólica. Parece ser cada vez más cierto que solo importa el ahora disfrazado de un *ideal necesario* para el desarrollo individual y social, como lo expresa Cassirer (2007, p. 107): “Vivimos más, mucho más en nuestras dudas y temores, en nuestras ansiedades y esperanzas por el futuro que en nuestros recuerdos o en nuestras experiencias presentes”. Se vive donde no hay un verdadero disfrute sobre lo existente por la vehemente expectativa de lo venidero, sin consideración

del costo que eso tendrá, y no solo en lo económico, sino en la historia, la estética, la sostenibilidad, propiciando tensiones que, me parece, buscan profundizar una disociación entre los tres componentes mencionados.

Sintetizando lo dicho anteriormente y enfocándolo al patrimonio cultural inmueble, puede decirse que al ser un producto humano creado para su propia satisfacción, es generado por, al igual que propicia, memoria y valores. Componentes que se van desarrollando, en particular desde distintos horizontes, por medio de la apropiación simbólica y el uso funcional del bien, integrándose a la perpetua construcción de su presencia en el sitio y entre los habitantes. Hecho que decanta una influencia —que debería ser sustancial— para la planeación del porvenir, tanto por los individuos como por la comunidad; no obstante, este proceso, a su vez tiene un recorrido en sentido inverso, con la diferencia de que las convicciones elegidas (sus valores y visiones prospectivas) por estos últimos peldaños pueden redefinir el destino de todo el devenir del bien, como menciona Malraux (1976, p. 18): “El orden de toda herencia reposa en la voluntad de transformar el presente; pero aún esta voluntad está limitada por cierta futilidad”, o quizá cierta obstinación.

En consecuencia, tanto lo público como lo privado se auxilian con el pasado para admitir y establecer sus definiciones, valores y objetivos, así como hacen uso de los ideales y conceptos del presente con el fin de trazar las bases del futuro.

toda herencia concluía en nuestra voluntad (...). Es por una voluntad de todos los días que una civilización da al pasado su forma particular (...). Y nada sería más peligroso que querer sustituir a la herencia presente y mortal una herencia prevista por una lógica abstracta (*ibidem*, p. 22).

¹ Para Morin, Ciurana y Motta (2006, p. 79) el término alude a “la inserción simbiótica, pero al mismo tiempo extraña, de la humanidad en el planeta Tierra”.



Figura 4. Artículo 123, esquina Bucareli, Centro Histórico de la Ciudad de México. Contrastes inmobiliarios. Archivo fotográfico personal, 2016.

Volviendo a la analogía del baile, es lógico que no puede haber un paso hacia adelante sin que el otro pie se encuentre bien asentado; sería caer estrepitosamente hacia un abismo caótico donde un posible escenario es que nadie sabría quién es quién. Ante tal situación es vital observar cómo se despliega el diálogo entre lo público y lo privado, porque, a pesar de que ambos tengan definidos –hasta cierto punto– cuáles son sus particularidades y capacidades, ello no limita que la dirección de sus intenciones difiera, actitud que tensa el riesgo de caída y para ello deben explorarse múltiples rutas que estimulen el diálogo entre ambos protagonistas.

La ruta axiológica

De la misma manera en que los valores son definidos, también es un hecho patente que ciertos valores en los bienes culturales han permeado profundamente la conciencia social, propiciando que tanto individuos como comunidades busquen su protección; por ejemplo, los templos, que por su valor moral han influido en la cristalización del comportamiento humano. Caso similar puede observarse en monumentos, parques, plazas o edificios gubernamentales, y así subsecuentemente, de forma proporcional, hasta la unidad más simple del patrimonio, como la vivienda; así como la familia y el individuo, en donde se plantean, transmiten, adquieren y (re)configuran la mayoría de los conocimientos e ideales de la civilidad e interacción social. Inclusive, los valores también han influido en la articulación de actos revolucionarios en distintos ámbitos, como ha sido el caso del comercio o la vivienda. En consecuencia, la *perspectiva axiológica* (el juicio de los valores) se vuelve una ruta conveniente para el perpetuo coloquio de lo público con lo privado y su interacción con el patrimonio, la cual es necesario profundizar.



Figura 5. Azcapotzalco, Ciudad de México. Fases temporales en una vialidad. Archivo fotográfico personal, 2017.

Como se mencionó en un principio, el patrimonio inmueble se destaca por la acumulación de un sinfín de valores, entre los cuales resaltan los sociales, económicos, políticos, iconográficos, culturales, técnicos, tecnológicos y funcionales, entre otros, que están inscritos e interconectados dentro de lo histórico y lo estético del bien, como señaló en su momento el historiador y crítico de arte italiano Cesare Brandi. Con tal entramado se define la forma, la función, hasta la elección de los elementos decorativos que servirán para identificar al bien como unidad y como parte de un ambiente, desde su época hasta los tiempos actuales; sin embargo, el otorgamiento de los valores depende tanto de lo público (la sociedad), como lo privado (segmento particular), con la particularidad de que aunque estemos en cualquiera de los dos estratos, se tiene tanto derechos como responsabilidades que pueden relacionarse a la índole moral, social o incluso ética, de las cuales, podemos subrayar las siguientes paridades:

- Derecho de percibir y disfrutar del patrimonio para la construcción de la identidad individual, colectiva y dotarle de sentido al lugar.
- Responsabilidad de proteger su permanencia.

Estos primeros, nos hablan del papel que tiene el patrimonio en el ámbito público. Como se dijo en el caso del Monumento a la Revolución, los trayectos de los habitantes desde el espacio público hacia el privado tienen al primero como referente en distintos aspectos hasta decantarse hacia la cotidianidad; una cierta familiaridad con la que relacionan sus actividades e incluso su sentir.

- Derecho de decidir el destino de la propiedad.
- Responsabilidad de que la decisión también conlleve un beneficio cuantitativo y cualitativo de la calidad de vida propia y colectiva.

Los segundos, serán la contraparte desde el ámbito de lo privado, el cual se alza frente a los previos para proponer un balance equitativo de fuerzas, aunque en la mayoría de los casos demuestren lo contrario; ello es comprensible pues la visión de la propiedad está relacionada con la autosatisfacción; no se piensa con respecto al otro más que en aspectos muy definidos.

A esta perspectiva necesariamente debe integrársele un aspecto característico y primordial de los valores: la “capacidad de operación” (Casado, 2017, p. 47); el inevitable dinamismo de los significados de los valores, el cual es provocado por la inacabable influencia de factores extrínsecos e intrínsecos, que a cada tanto patentan la “cristalización de las formas” (Ruyer, 1969, p. 26) y que subsecuentemente a priori serán cuestionadas y redefinidas, como se ha reiterado a lo largo del texto. Función que más allá de la dualidad objetiva-subjetiva de los valores, es un parteaguas al que tal vez no se le dio la relevancia que merece, especialmente al discutir el aspecto de la autenticidad.

La confrontación por el patrimonio

Como se ha expuesto, los valores privados conviven con los públicos y ocasionalmente su interrelación se tensa a partir de diversas premisas, entre las más recurrentes está el desarrollo, factor imposible de detener. A partir de este se llevan a cabo discusiones en los ámbitos físicos y psicológicos para determinar y permitir, respectivamente, las acciones necesarias para redefinir lo que será considerado parte del patrimonio de un lugar; hecho que generalmente sucede en procesos cíclicos (emocionales, sociales, políticos, económicos, culturales, históricos, naturales, etc.), en especial, por los cambios generacionales, correspondiendo a la llamada *kunstwollen* de Riegl, la cual dicta que cada momento tiene un modo de expresión, pero este parte de un ideal para buscar definir la *verdad* de su existencia con base en su contexto.



Figura 6. Colonia Roma, Ciudad de México. Contraste de intervenciones y aprovechamiento. Archivo fotográfico personal, 2016.

En un sitio urbanizado, los núcleos sociales que habitan e interactúan con el patrimonio, ya sea desde lo público

o lo privado, identifican en un momento a partir de las características del bien cultural una imagen, la cual fungirá como referente de su autenticidad; sin embargo, los cambios al bien como en la estructura de los núcleos transforman esta imagen, sembrando la incógnita sobre cuál es la verdadera autenticidad. La ruta axiológica muestra que los cambios son orgánicos e intrínsecos de la esencia humana, por tal motivo, la autenticidad va en razón de los habitantes desde su presente, los únicos que deberían establecer o mantener aquellos valores provenientes del pasado para estar “conscientes” en su presente y asimismo prepararse para definir lo que querrán que sea de su patrimonio en el futuro.

Comprendido lo anterior, surge la duda: ¿puede propiciarse un equilibrio entre las épocas? La respuesta desde la ruta axiológica se decanta hacia un quizás. En primer lugar, al hablar sobre la identificación de los valores, remitiéndolos al análisis de la percepción y sensibilidad de los sectores públicos y privados. Entendiendo a la primera habilidad, como la capacidad de adquirir conocimiento del medio a partir de las características físicas y sensoriales del individuo, dando paso a la sensibilidad, designada como la facultad de reacción ante el estímulo percibido.

Este relativismo es básico porque, como se comentó, la decisión va desde lo micro a lo macro y viceversa. Si los valores de alguno de los niveles en esta escala se ven influidos o incluso son tergiversados por otros, especialmente los subjetivos de índole socioeconómica, el patrimonio quedará supeditado a las posibilidades que surjan para obtener un beneficio a costa de un quiebre drástico en la sinuosa línea del proceso histórico-estético, así como el diálogo valorativo. En consecuencia, diversos casos han sido modificados sin ningún respeto a su historicidad, con la pérdida parcial o total de elementos materiales e inmateriales, no solo en cuanto al bien cultural sino también paisajístico. Por tal motivo, el diálogo es la respuesta oportuna y preventiva para propiciar un posible equilibrio sustentable.



Figura 7. Colonia Roma, Ciudad de México. Nuevas integraciones en contextos históricos. Archivo fotográfico personal, 2016.

La conservación es el mantenimiento en el presente de recursos que se cree serán importantes incluso en un futuro lejano y en gran parte imprevisible: evitar la pérdida o degradación de bienes que, con bastante seguridad, serán continuamente reutilizables debido a ciertos límites probables que se impondrán a la variación de los acontecimientos. (...) Los criterios de inclusión en este conjunto de cosas a conservar son que los recursos humanos deben ser aquellos que verosíblemente seguirán teniendo importancia para las próximas generaciones y que, si los usamos adecuadamente, ellas no los derrocharán (Lynch, 1972, p. 121).

Sobre el ahora

Al hablar de la actualidad, heredera del desarrollo modernizador decimonónico, se ha dado mayor énfasis al fenómeno de centrifugación entre las columnas del patrimonio cultural,

poniendo en riesgo un amplio acervo. Una de las razones de esta situación ha sido la globalización, debido a la fuerza que impone para la mitigación y homogeneización de las distintas culturas hacia una sola; sin embargo, debe hacerse hincapié en que la riqueza de la cultura radica en su diversidad de expresiones, al igual que en su complejidad, pero principalmente teniendo conciencia sobre su pasado, la superficie que cimienta los próximos pasos. Por ello es que el patrimonio oscila entre lo que permanece y lo que se integrará.

En suma, se abre el resquicio de una posible idea teórica sobre el motivo de la crisis contemporánea que azota al patrimonio cultural inmueble: *no se ha desarrollado una mayor percepción axiológica; una sensibilidad consciente tanto en los ejecutores como en los usuarios, acerca de los valores materiales e inmateriales inscritos en el patrimonio con el que conviven, hecho directamente conectado al periodo axiológico de los bienes (distintos significados relativos al transcurso del tiempo)*. Aunque los bienes puedan perdurar varios siglos, nada es perpetuo, especialmente por la parte física, pero fuera de ello siempre quedará abierta la puerta a una decisión que marcará definitivamente el paso siguiente.

Conclusiones

Para interceder y propiciar la conservación del patrimonio cultural se debe iniciar analizando las posturas de la dicotomía de lo público y lo privado: quiénes las componen, cómo influyen en el bien en cuestión, cuáles son sus intenciones hacia el futuro, de qué manera van a intervenirlo, entre otras. A partir de estas sendas se puede dar paso a la proliferación del estudio, conocimiento, confirmación y difusión de los valores del patrimonio, para vislumbrar de manera global y desglosada todas estas interacciones, reacciones y oposiciones que definen

la postura cultural del momento en cuestión. Al hacerlo presente en la cotidianidad profesional y personal de los restauradores, especialistas, investigadores, académicos, entre otros, se abrirá el panorama, apartando el velo de la subjetividad que muchas veces predomina durante las revisiones históricas y los dictámenes finales.

En el diálogo de este baile, tanto la parte pública como la privada, deberán conjeturar el camino más conveniente a partir de la información obtenida por la percepción de los valores del patrimonio. Debe buscarse fortalecer la idea de que el balance entre el respeto a la historicidad y la posibilidad de integración de elementos contemporáneos cumplan con las necesidades requeridas; dicho conceso tendrá repercusiones positivas, como la atracción de inversiones y el establecimiento de mejoras sustanciales para la calidad de vida. Todo ello a partir del despertar consciente de que el patrimonio lo integramos todos y que el mismo está para todos; tenemos el derecho de poseerlo y aprovecharlo, como a su vez tenemos la responsabilidad de protegerlo y gestionarlo. La brecha de transmisión entre las generaciones futuras debe fortalecerse a partir del respeto, el reconocimiento y la conmemoración de las múltiples identidades culturales que convergen en estos recintos que nos ayudan a saber quiénes somos, para poder decidir hacia dónde vamos.

Bibliografía

Bauer, Arnold (2002), *Somos lo que compramos. Historia de la cultura material en América Latina*, Eunice Cortés Gutiérrez (trad.), Colección Pasado y Presente, México, Taurus.

Brandi, Cesare (1995), *Teoría de la restauración*, María Ángeles Toajas Roger (trad.), Colección Alianza Forma, Madrid, Alianza Editorial.

Casado Pérez, Francisco José (2017), *Principios y criterios para la valorización y conservación de la vivienda modernista en la Ciudad de México*, tesis de maestría en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Inmuebles, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”.

Cassirer, Ernst (2013), *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, Eugenio Ímaz (trad.), Colección Popular 41, México, FCE.

Filloux, Jean Claude (1969), *La memoria*, José López Pérez (trad.), Colección Moderna 84, México, Editorial Diana.

Lynch, Kevin (1975), *¿De qué tiempo es este lugar?*, Justo G. Beramendi (trad.), Colección Arquitectura y Crítica, Barcelona, Gustavo Gili.

Malraux, André (1976), *Política de la cultura*, Irene Geiss (trad.), Buenos Aires, Editorial Síntesis.

Morin, Edgar, Emilio Roger Ciurana y Raúl D. Motta (2006), *Educación en la era planetaria*, Colección Libertad y Cambio, Barcelona, Editorial Gedisa.

Riegl, Aloïs (1987), *El culto moderno de los monumentos. Caracteres y origen*, Ana Pérez López (trad.), La Balsa de Medusa, 7. Madrid, Visor.

Ruyer, Raymond (1969), *Filosofía del valor*, Agustín Ezcurdia Híjar (trad.), México, FCE.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

La noción de funcionalidad y su impacto en la intervención de instrumentos musicales

Lourdes Nava Jiménez

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Instrumento musical, funcionalidad, conservación, valor.

Resumen

En este texto se discute sobre la noción de funcionalidad en los instrumentos musicales. Se realizó una revisión del término instrumento musical y se presentó un panorama del significado que ha tenido el concepto de funcionalidad en este tipo de objetos. Con este preámbulo se tomaron dos casos de estudio de intervenciones de instrumentos musicales desarrollados en la ENCRyM: dos oficleidos y un órgano tubular, todos provenientes de la capilla de San Juan Tepemasalco, Hidalgo. La comparación de estos casos permitió establecer una reflexión sobre el término de funcionalidad en los instrumentos musicales desde una perspectiva más amplia, en la que se toman en cuenta no solo su conceptualización como objeto, sino también su contexto y su utilidad dentro de este.

Introducción

En México existen pocos ejemplos de instrumentos musicales restaurados por conservadores profesionales. En años recientes, uno de los proyectos profesionales más difundidos es el de la intervención del órgano tubular de la capilla de San Juan Bautista en San Juan Tepemasalco, Hidalgo, instrumento que después de cuatro años de intervención (entre el 2008 y el 2012) recuperó su cualidad sonora. De la misma capilla también fueron intervenidos, entre el 2013 y el 2015, dos instrumentos de viento metal, identificados como oficleidos. No obstante, la recuperación de la cualidad sonora

de dichos instrumentos no fue el objetivo de la última etapa de su intervención (realizada en el 2015), por lo que esta se enfocó en la estabilidad y apariencia de los mismos.

Llama la atención que, aunque estas dos intervenciones tuvieron objetivos opuestos, los procesos de restauración realizados en los instrumentos fueron extremadamente similares, y en ambos casos sustentados en la idea de funcionalidad.

En este ensayo se discute la noción de funcionalidad en los instrumentos musicales, principalmente históricos,¹ ya que esta influye en la valoración y posterior intervención de cualquier objeto con esta categoría.

Instrumentos musicales ¿qué son?

En el libro *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (1611), leemos que en la entrada dedicada a ‘instrumento’ se señala lo siguiente: “cualquier cosa de q [sic] nos servimos para hazer [sic] otra se llama instrumento [...]” (Covarrubias, 1611, p. 506), por lo que es sencillo deducir que

un instrumento musical es aquella cosa de la que nos servimos para hacer música.²

Según Hélène La Rue la primera definición del término *musical instrument* aparece en 1929 en la quinta edición de *Notes and Queries on Anthropology*, publicado por el Royal Anthropological Institute (La Rue, 2007, p. 44). En este texto se puede leer que “cualquier objeto, natural o artificial, aun el más simple, que sea empleado para el propósito de producir sonidos (ya sea ‘musical’ en un sentido estético o no) debe ser incluido como un instrumento musical”.³

Por su parte, el etnomusicólogo Henry M. Johnson, nos dice que para saber qué es un instrumento musical debemos reconocer su forma, su función y su significado (Johnson, 1995, p. 258). Nos enfrentamos, según Johnson, a la dificultad de clasificar a un objeto como un instrumento musical basados únicamente en su uso para producir sonidos, pues incluso los propios instrumentos musicales no siempre tienen (o tuvieron) como función primaria producir música. Sin embargo, su relación con el concepto de música les otorga la categoría de instrumentos musicales, por lo que deben ser estudiados como tales⁴ (figura 1).

1 Para este texto me referiré a instrumentos históricos con base en lo asentado por Robert Barclay: “Los objetos que han sido singularizados por las transacciones sociales de esta forma —los que han pasado de efímeros a durables— se designan comúnmente ‘históricos’ [...]. La Historia ha sido tradicionalmente confinada al estudio de eventos lo suficientemente en el pasado [...] pero para el siglo XX la definición de la historia misma ha sufrido una metamorfosis, y se volvió igualmente legítimo considerar eventos del pasado reciente como genuinamente históricos. Ahora la sociedad puede designar a un objeto como histórico por la aplicación de cualquier marcador cultural de una lista sin fin, relacionándolo a características como propiedad, antigüedad, belleza, valor histórico y monetario, y por supuesto, eventos de los que el objeto pudo ser ‘testigo’ [...]” (Barclay, 2005, p. 5).

2 El texto de Covarrubias incluye definiciones de varios instrumentos musicales en las que se concreta esta idea. Como ejemplo se puede consultar la definición de “Bandvrria, genero de infrumento, a modo de rabel pequeño todo el de vna pieça, y quando tiene por tapa vn pergamio y hiefé las cuerdas con los dedos, tiene las voces muy agudas, y mezclándole con otros infrumentos alegra la mufica. [...]” (Covarrubias, 1611, p.119).

3 Traducción del autor: *any object, whether natural or artificial, and however simple, which is employed for the purpose of producing sounds (whether “musical” in an aesthetic sense or not) should be included as a musical instrument* (La Rue, 2006, p. 44).

4 Johnson aclara que la conceptualización de los instrumentos musicales no se fundamenta en su forma o características, sino en que el objeto forme parte de un comportamiento humano establecido durante el ‘performance’ musical (Johnson, 1995, p. 259).



Figura1. Spinetta Rossi de la colección de muebles del Victoria and Albert Museum.

Ejemplo de ello es este instrumento, una espineta extensivamente decorada con materiales preciosos y que no presenta desgaste en sus componentes. Asimismo, su ficha técnica indica que “el hecho de que un instrumento así fuera mencionado en un libro de la nobleza de Milán claramente demuestra que un instrumento tan elaborado habría sumado mucho al estatus de su propietario”. También se menciona que “los instrumentos de teclado podían estar sumamente decorados; los virginales eran pintados frecuentemente y las personas con el estatus social más alto los coleccionaban”. Este objeto ejemplifica otras funciones que podían tener los instrumentos musicales (Victoria and Albert Museum, 2016) (Fotografía: © Victoria and Albert Museum, London.)

En contraste con lo anterior, existen otros objetos que durante la vida cotidiana cumplen un papel que se trans-

forma durante la ‘ocasión musical’⁵ (pensemos por ejemplo en las cucharas (*musical spoons*) que acompañan el *bluegrass*. Johnson nos dice que:

un objeto no es siempre visto como un instrumento musical sólo porque es capaz de producir música. También, incluso si este objeto no es conceptualizado como un instrumento musical tocando música, puede estudiarse como un instrumento musical debido al comportamiento humano involucrado durante el *performance* del objeto sonoro (Johnson, 1995, p. 259).

Según estas declaraciones el concepto de instrumento musical estaría relacionado no con las características del objeto, sino con el comportamiento humano y cultural en el que este objeto actúa. Por lo tanto, al enfrentarnos al patrimonio clasificado como instrumento musical, cabe la pregunta de si los instrumentos realmente tienen una función relacionada con la producción del sonido, pues como lo expone claramente Johnson, desde este punto de vista esta característica no resulta necesaria. No obstante, en los objetos sonoros la cualidad musical sí es esencial para su concepción como productores de sonidos que se convierten en música.

⁵ Norma McLead propone el término *ocasión musical* (*musical occasion*) y lo define de esta manera: “[la ocasión musical es] una expresión encapsulada de las formas cognitivas compartidas y valores de una sociedad, que incluye no sólo la música en sí, sino también la totalidad de la conducta asociada y los conceptos subyacentes. Por lo general, es un evento con nombre, con un principio y un fin, con diversos grados de organización de la actividad, una audiencia, *performance*, y una ubicación” (Buchanan, 2016, p. 7).

Traducción del autor: *an encapsulated expression of the shared cognitive forms and values of a society, which includes not only the music itself, but also the totality of associated behavior and underlying concepts. It is usually a named event with a beginning and an end, varying degrees of organization of activity, audience, performances, and location.*

Uso, función y funcionalidad

Tradicionalmente la función o funcionalidad de los instrumentos musicales se relaciona con su capacidad de producir sonidos y música. Esteban Mariño menciona:

estos artefactos [los instrumentos musicales] tienen una función *primigenia*, la cual, produce la materia prima indispensable para la creación de la música, que es una de las formas de arte más importantes para el ser humano [...]. Aunque el desempeño de esta función es parte esencial de la transmisión de sus valores, hay un compromiso que se hace con la integridad física y documental (Mariño, 2014, p. 20).

Olivia Ibarra, por su parte, explica que para instrumentos musicales los valores⁶ son: histórico-documental, funcional, tecnológico, inmaterial y estético (Ibarra, 2007, p. 24). Desde mi perspectiva, esta lista se puede dividir en dos grupos: los valores relacionados con la información que proporciona el instrumento (histórico-documental y tecnológico) y los relacionados con su cualidad musical (funcional, inmaterial⁷ y estético).

En cuanto a funcionalidad, Ibarra señala que esta posee dos grandes aspectos:

6 Me gustaría utilizar la acepción de “valor” desde el punto de vista económico, en el que se señala que el valor es la cualidad que posee un bien y que los hace deseables por su capacidad para satisfacer las necesidades humanas. En este sentido la capacidad que tiene el objeto de satisfacer las necesidades que he dividido en dos grupos (información y experiencia), es a lo que llamamos valor histórico-documental, tecnológico, funcional, estético, etcétera.

7 El valor inmaterial del instrumento musical puede estar en cualquiera de los dos grupos, según el enfoque con el que se analice. Si se estudia desde un punto de vista antropológico el valor inmaterial pertenece al primer grupo; sin embargo, si se le analiza desde la perspectiva de la experiencia que produce la sonoridad del instrumento, se integra en el segundo grupo.

Funcionalidad de origen: aquella función para la cual fue constituido, esto es, su capacidad de producción sonora. Implica una idea creadora (Ibarra, 2007, p. 28).

Funcionalidad contextual: corresponde propiamente al uso del instrumento determinado por la sociedad [...] ya que esta funcionalidad es asignada por el usuario, puede cambiar al paso del tiempo (Ibarra, *ibidem*).

Ibarra profundiza en esta idea y menciona que la funcionalidad contextual puede ser estática, que se refiere a instrumentos que no se tocan, que son usados para exposiciones o deleite visual o que se encuentran en abandono y que no son objeto de estudio ni difusión (aclara que en estos casos “se pierde la función primigenia”; y dinámica, que corresponde a instrumentos que se tocan regularmente, apuntando que “en este caso, lo importante es recuperar su capacidad sonora, puesto que el requerimiento es que se usen para cumplir su función original (Ibarra, *ibidem*).

Por su parte, el especialista en conservación de instrumentos musicales, Robert Barclay, menciona que

un instrumento musical es un objeto funcional [...] o para ponerlo en palabras simples, con el fin de que nosotros podamos entender completamente a un objeto este tiene que hacer algo. Puede ser un violín, una locomotora de vapor, o incluso un cuchillo de bolsillo, pero finalmente su función es lo que lo define (Barclay, 2005, p. 15).

Por otro lado, Barclay sostiene que los instrumentos musicales, como cualquier otro artefacto, son mercancías pues fueron hechos para satisfacer una necesidad específica “desde el punto de vista económico, una mercancía es un elemento que tiene un valor relacionado a su uso” (Barclay, 2005, p. 4).

Desde un enfoque económico la idea de valor se puede vincular a dos conceptos: el valor de uso/utilidad y el valor de cambio. De estas posturas podemos inferir que el valor de uso está relacionado con las cualidades del instrumento musical, en consonancia con el uso que tenga dentro de su contexto. En contraste, el valor de cambio se refiere únicamente a la capacidad que tiene el instrumento de ser intercambiado por otros bienes. Como lo plantea Humberto Flores, a mayor valor de uso, menor valor de cambio y viceversa (Flores, 2009, p. 3).

Carl Marx, al respecto, asevera

La utilidad de un objeto lo convierte en valor de uso. Pero esta utilidad de los objetos no flota en el aire. Es algo que está condicionado por las cualidades materiales de la mercancía y que no puede existir sin ellas, lo que constituye un valor de uso de un bien es, por tanto, la materialidad de la mercancía misma (Marx, 1979, p. 3, citado en Flores, 2009, p. 11).

Por su parte, Enrique Rillo propone que

En este sentido, la utilidad misma se convierte en el propio bien. El bien es la misma utilidad del objeto (y no el objeto por sí mismo). Entonces el objeto/bien se convierte en un bien recurso disponible (Rillo, 2012).

Estas declaraciones clarifican en gran medida la situación de los instrumentos musicales históricos ya que se podría establecer que el objeto no es útil por sí mismo, puesto que entonces no se necesitaría restaurar su función para producir música (es decir la materia del objeto no es útil por sí misma desde un punto de vista funcional). La utilidad del instrumento musical reside en restaurar su función y, de este modo, explotar la experiencia que conlleva la interpretación de la música,

convirtiendo al objeto en un recurso. Lo anterior se sustenta específicamente en lo propuesto por Marx, al establecer que la funcionalidad, y por lo tanto, desde un punto de vista muy concreto, la utilidad (capacidad sonora), están plenamente sustentadas en la materialidad el objeto.

Adicionalmente, Barclay nos dice que existen dos razones principales que explican por qué nosotros deseamos interactuar con instrumentos musicales históricos:

Necesidad pragmática: tiene que ver con la búsqueda del conocimiento, ya que los instrumentos musicales son documentos de primera mano. Este es un aspecto puramente documental y se basa en saber qué materiales lo componen, cómo funciona, cómo suena y cómo se toca. Es una búsqueda experimental ligada a la interpretación e investigación de música históricamente informada (Barclay, 2012, citado en Mariño, 2014, p. 30).

Necesidad sentimental: está fuertemente ligada a la percepción sensorial de lo que se ve y se escucha. Así, los espectadores y músicos recrean un escenario ficticio entre el hoy y el ayer. Se trata de una experiencia romántica que intenta saciar la nostalgia del pasado (*Idem*).

Por su parte, John R. Watson apunta, basado en la taxonomía de Lipe, que una de las categorías de valor que tienen los instrumentos es la económica/utilitaria y puntualiza que mientras mejor desempeñen su utilidad, mayor será su valor económico.⁸

la utilidad incluye el servicio como una herramienta para hacer música, tanto como para una sala de conciertos como para una iglesia. Puede ser también el servir como activo cultural para sitios

⁸ No confundir el valor económico del instrumento con el valor de cambio.

históricos que dependen de las visitas del público y de su apoyo (Watson, 2010, p. 22).

Así, desde el enfoque funcionalista, la identidad de un instrumento musical se fundamenta en su cualidad funcional, la cual es inseparable del objeto mismo, es primigenia e innata. Para mí, hablamos de una cualidad funcional desde el punto de vista mecánico y tangible (aunque el sonido tenga una carga inmaterial, está sustentado en la materialidad del objeto). Desde este punto de vista, los instrumentos musicales son útiles por la idea de que son un recurso disponible para acceder a una práctica musical (en caso de ser instrumentos históricos esta práctica pertenecería al pasado).

Esta situación conlleva una paradoja para el restaurador, pues la existencia de una cualidad funcional es contraria a la conservación de una cualidad histórico-documental. La acción de los mecanismos que permiten el funcionamiento de los instrumentos deterioran los materiales que los conforman, llevando eventualmente a su desaparición o modificación/sustitución a partir de procesos de restauración. Por consiguiente, podríamos asegurar que las intervenciones que no persiguen la restitución de la cualidad funcional no tendrían por qué enfrentarse a esta paradoja en la restauración de un instrumento musical.

No obstante, la utilidad del instrumento musical puede relacionarse con su funcionalidad o no. En el caso de instrumentos que no preservan esta cualidad, la utilidad podría explotarse desde los valores histórico, documental, tecnológico e incluso inmaterial.

Intervenciones funcionales

En este punto se analizan dos intervenciones de instrumentos musicales efectuadas en la ENCRyM. La primera es la restauración del órgano tubular del templo de San Juan Bautista, y la segunda la de los oficleidos, del mismo templo, que está ubicado en el pueblo de San Juan Tepemasalco, Hidalgo.

Para este análisis me basaré en la documentación que existe sobre estas intervenciones, revisando los objetivos de las mismas, el dictamen realizado y, finalmente, los procesos de restauración aplicados.

El órgano tubular de San Juan Tepemasalco

Esta intervención fue realizada entre el 2008 y el 2012, y fue dirigida por la entonces titular del STOCRIM,⁹ Jimena Palacios Uribe. Resulta lamentable que no existan, hasta el día de hoy, informes de intervención que documenten dicho proyecto, lo que dificulta la identificación de los objetivos de la intervención, así como el desarrollo de la misma. Para este trabajo se revisaron algunos informes parciales ubicados en el archivo del STOCRIM, las bitácoras de la intervención resguardadas en el Centro de Documentación de la ENCRyM y algunos artículos publicados en diversos medios.

El órgano de San Juan Tepemasalco se ubica en el coro alto del templo de San Juan Bautista. En el 2008, el cuerpo docente del STOCRIM hizo un dictamen *in situ* (la segunda visita realizada al instrumento por parte de la ENCRyM) para establecer

9 Seminario Taller Optativo de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

el estado de conservación del órgano (STOCRIM-ENCryM-INAH 2010a, p. 6). Aunque no existe una copia de lo que relata este documento, sabemos que el órgano presentaba un estado de conservación malo y que había perdido su cualidad sonora; esta información fue retomada de los informes que actualmente se encuentran en el Centro de Documentación de la ENCryM.

Posteriormente la introducción de un informe preliminar sobre la intervención del órgano señala que

El instrumento mismo ha sido el documento más importante y la fuente de información más completa que se conserva, por esto las discusiones acerca de la recuperación de su sonoridad ante la pérdida inminente de información material e inmaterial que esto implica, [...] han sido determinantes en el desarrollo del proyecto (STOCRIM-ENCryM-INAH, 2010a, p. 5).

Por otro lado, en diversas conferencias dictadas por Palacios Uribe en el Foro Académico de la ENCryM (2009 y 2012) se mencionó que la primera intención de este proyecto fue realizar una réplica del órgano tubular, con la finalidad de evitar la interferencia en la condición del instrumento y de la información que este contenía. Sin embargo, los terceros involucrados en la obtención y ministración de recursos no estuvieron de acuerdo con esta propuesta por lo que el proyecto se encaminó hacia una restauración que permitiera recuperar la funcionalidad del órgano (figura 2).

En otro documento consultado sobre la intervención del órgano que se titula “Dictamen y propuesta” se puede leer la siguiente declaración

[...] el órgano tubular de la capilla de San Juan Bautista, ubicada en la comunidad de San Juan Tepemasalco, Hidalgo, es un instrumento musical cuyo valor histórico, documental y tecnológico recono-



Figura 2. Órgano tubular de la capilla de San Juan Bautista en San Juan Tepemasalco antes de la intervención. (Fotografía tomada de STOCRIM-ENCryM-INAH, 2010a, p. 15).

cidos en él, deben conservarse ante su valor funcional y estético sonoro potenciales (STOCRIM-ENCryM-INAH, 2009, s/p).

Cabe mencionar que en ninguno de los documentos encontrados se establecen con claridad los objetivos de la intervención y resulta aún más confuso que en documentos realizados en el 2010, cuando la intervención tenía ya dos años de comenzada (y con el objetivo de recuperar la funcionalidad del órgano), todavía se pueda leer en la justificación del proyecto lo que parece indicar que este está encaminado a la realización de una réplica.

El proyecto de la realización de una réplica, o interpretación, tiene como ventajas conservar los materiales y las técnicas constructivas de un órgano tan alterado, antiguo y tan poco documentado históricamente como el de San Juan, y además permitiría, a partir de su construcción, conocer por qué el sistema de viento y sonoro presentan tantas alteraciones. La restauración por supuesto tendría como objetivo principal recuperar la sonoridad que el instrumento actualmente es capaz de producir, lo cual implicaría ir en detrimento de sus materiales y técnicas originales de construcción, sobre todo cuando se sabe a bien qué es lo que promovió que el órgano dejara de funcionar y por qué (STOCRIM-ENCryM-INAH, 2010b, p. 19).

No hay duda de que la falta de información sobre este trabajo impide entender en qué momento y con qué planteamiento se propuso la restauración funcional del instrumento, pues en los documentos citados anteriormente se subraya que esta irá en detrimento de lo que podemos identificar como la cualidad documental del órgano.

Pese a la falta de claridad en cuanto al rumbo que tendría la intervención, esta se llevó a cabo y finalizó en el 2012 con una gran inauguración del órgano que incluyó una serie

de conciertos realizados en la capilla de San Juan Bautista en Tepemascalco.

Para poder llegar a este punto en el estado material del instrumento fue necesario realizar una serie de procesos de restauración que propiciaran la resistencia mecánica y la recuperación de las funciones de los componentes mecánicos del órgano. En los archivos que existen sobre las intervenciones y en las bitácoras se pueden identificar las siguientes etapas de intervención (STOCRIM-ENCryM-INAH, 2010b, p. 19).

- Traslado
- Limpieza superficial
- Desensamblado del órgano
- Limpieza mecánica y fisicoquímica
- Consolidación y fijado
- Regeneración del barniz
- Resane
- Copia y reposición de tallas

Lamentablemente no se puede encontrar información más detallada sobre los procesos realizados en el sistema mecánico, sonoro y de viento del instrumento, trabajos fundamentales para recuperar la funcionalidad.

No obstante, en las bitácoras de trabajo se pueden recuperar algunos de los procesos de intervención hechos en estos sistemas, los que se pueden generalizar como reposiciones y sustitución de elementos perecederos (sustitución de todas las pieles presentes en el instrumento y reposición de las cubiertas de teclas faltantes en el teclado, así como la reposición de los tubos sonoros faltantes);¹⁰ reposición de faltantes

10 Lamento no poder realizar un análisis más profundo sobre la reposición del material sonoro, pero la falta de documentación resultó un gran obstáculo para la realización de este trabajo.

de la tubería y elementos de las transmisiones; reintegración formal y cromática de la caja y los fuelles mediante diversos sistemas de reintegración.

Finalmente, aunque no podamos conocer específicamente los procesos realizados en el instrumento, sabemos que la capacidad de producir sonido fue restablecida, sin embargo ¿esto significa que su utilidad fue restablecida? Desde mi punto de vista no, puesto que el órgano no se insertó en una dinámica social y cultural que propiciara su uso como instrumento musical. En una visita realizada en el 2015 a San Juan Tepemasalco, fue posible observar que el órgano se encuentra tapado en el coro sin que nadie en la comunidad lo utilice.

No se puede evitar el reflexionar si valió la pena la inversión de todos los recursos humanos y materiales dirigidos a la restauración de este órgano para que cuatro años después de su inauguración este permanezca en condiciones similares a las que fue encontrado (refiriéndonos a la dinámica social). Aunque la capacidad sonora fue restituida, la utilidad no lo fue, lo que, desde los planteamientos del propio proyecto, refiere a una restauración no exitosa.

Los oficleidos de San Juan Tepemasalco

A diferencia del caso del órgano, sí existe un informe sobre la intervención de los oficleidos de San Juan Tepemasalco. Como se mencionó en la introducción, estos fueron intervenidos entre el 2011 y el 2015, gracias a un proyecto desarrollado en conjunto por Jimena Palacios Uribe, titular del STOCRIM (2008-2014), y el cuerpo docente del Seminario Taller de Restauración de Metales (STRM).

La primera fase de intervención se realizó entre el 2011 y el 2013 y comprendió la caracterización de los dos oficleidos, la que incluyó análisis instrumentales para identificar

materiales constitutivos de los instrumentos y un registro sonoro realizado con apoyo del CCADET¹¹ (STRM-ENCRyM-INAH, 2015, p. 16).

En el 2013 comenzaron los trabajos de restauración de estos instrumentos. Este proyecto se retomó en el 2015 y fue dirigido por el STRM. En esta temporada de trabajo se planteó el objetivo de “estabilizarlos químicamente y reponer las piezas faltantes, para que cualquier persona interesada en su apreciación o estudio cuente con los elementos para realizar una lectura completa de estos instrumentos”¹² (STRM-ENCRyM-INAH, 2015, p. 4).

Sin duda, desde la óptica científica, el informe generado luego de la última etapa de intervención realizada en el 2015, contiene información exhaustiva sobre los materiales constitutivos de los oficleidos. No obstante, el análisis de los mismos como instrumentos musicales no fue tan afortunado.

En el apartado de Estado material se mencionan los principales problemas identificados en los oficleidos, entre ellos: acumulaciones de polvo y mugre en la superficie (se identifican materiales como cal, cera, deyecciones, etcétera);

11 Para consultar la información completa obtenida de esta investigación se puede revisar la tesis de licenciatura en Restauración de Sarahy Fernández, *Caracterización de dos oficleidos provenientes de la capilla de San Juan Bautista, San Juan Tepemasalco*, Hidalgo, México, ECRO, 2013, así como el “Informe de intervención de dos oficleidos de San Juan Tepemasalco” del STRM. CCADET son las siglas del Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico de la UNAM.

12 Sería muy interesante indagar más sobre las cuestiones que permiten o facilitan el acceso del público a los recursos patrimoniales y ver si esto se relaciona con la apreciación de estos objetos.

bloqueo por animales muertos;¹³ faltantes, deformaciones y fracturas en el cuerpo de los oficleidos y corrosión (STRM-ENCryM-INAH, 2015, pp. 29-32).

Una vez establecido el estado material se hizo el dictamen, en el cual se establece que

Como se señaló anteriormente, aunque existía una capa densa de distintos materiales sobre la superficie de los instrumentos, en términos jerárquicos esta era la menor de sus afectaciones. Para entender de mejor manera la problemática, debemos separar dos características particulares de estos objetos: por un lado el metal que constituye a los instrumentos es muy susceptible de sufrir corrosión si las condiciones de su entorno lo favorecen (la presencia de humedad, gases y sustancias ácidas); por otro lado, es imposible olvidar que los oficleidos son instrumentos musicales que fueron hechos para ser tocados, lamentablemente el abandono y la falta de uso han propiciado **el mayor de sus problemas: la afectación de su sonoridad**¹⁴ (STRM, ENCryM, INAH, 2015, pp. 32-33).

Más adelante, en el mismo dictamen se menciona que

Aun cuando el estado material, y la falta de intérpretes y repertorio para estos instrumentos define que la **recuperación de su sonoridad resulta inviable**,¹⁵ se consideró importante realizar una

13 Recordemos que durante la caracterización se realizaron pruebas sonoras en los oficleidos; sin embargo, estos estudios resultan cuestionables al enterarnos de que el cuerpo de los instrumentos se encontraba bloqueado. En los instrumentos de aliento (ya sean aliento metal o madera) el sonido está directamente ligado a la longitud y geometría de la columna de aire, por lo tanto, si la columna de aire no podía desarrollarse en toda la longitud del cuerpo no es posible conocer la altura verdadera de estos instrumentos.

14 Negritas del autor.

15 Negritas del autor.

intervención que permita minimizar los riesgos de inestabilidad química de los metales (corrosión), y lograr una apariencia íntegra y agradable que disminuya los riesgos de que los instrumentos sean abandonados de nuevo por la comunidad. El destino inmediato de los oficleidos será el almacenaje en la sacristía (STRM-ENCryM-INAH, 2015, p. 34).

No obstante, en ningún lugar del texto se reflexiona sobre el significado de una apariencia “íntegra y agradable”; en mi opinión estos adjetivos deberían especificarse puntualmente, pues en una intervención tan invasiva como la realizada en los oficleidos se debería poder comprender en qué consiste la integridad y lo agradable.

Finalmente, a partir de estas sentencias se establece el objetivo¹⁶ general de la intervención: “recuperar la estabilidad, forma, material, la apariencia y la unidad de ambos instrumentos, y restituir los elementos faltantes, desde el supuesto de la imposibilidad de recuperar su sonoridad” (STRM-ENCryM-INAH, 2015, p. 35).

Entonces surgen las preguntas: ¿por qué si se identifica como el principal deterioro la pérdida de la funcionalidad y después se concluye que la recuperación de esta capacidad es inviable, se propone realizar procesos de intervención que tampoco mantienen los valores histórico-documentales ni manifiestan de ninguna forma el uso de los oficleidos como recursos patrimoniales?, ¿por qué no resulta una decisión sostenible el simplemente no intervenir?

Concretamente los procesos de restauración llevados a cabo en los oficleidos incluyeron:

16 Al comienzo de esta sección, en el informe nuevamente se menciona que “el mayor problema de estos instrumentos es la pérdida de la capacidad de producir sonido” (STRM-ENCryM-INAH, 2015, p. 35).

- Limpieza de las concreciones, manchas y suciedad de la superficie.
- Extracción de los cadáveres de animales de los cuerpos de los instrumentos.
- Eliminación de los productos de corrosión.
- Reposición de elementos faltantes mediante modelado e impresión 3D.
- Sustitución de las almohadillas de todas las llaves de ambos instrumentos.
- Registro fotográfico del final del proceso.

Al final de la intervención los oficleidos recuperaron el brillo característico del latón con el que fueron construidos, las llaves faltantes fueron repuestas y no se observaron pérdidas. A pesar de que el instrumento no iba a funcionar, se decidió que era mejor eliminar las almohadillas anteriores y colocar unas nuevas (figuras 3 y 4).

Actualmente los oficleidos están resguardados en una caja de madera dentro de la sacristía de San Juan Tepemasalco. No se encuentran expuestos y las personas de la comunidad no tienen acceso a ellos; y aunque lo tuvieran, únicamente con la contemplación de los objetos en su forma “íntegra y agradable” podrían apropiarse de ellos como un recurso patrimonial? ¿El significado de estos instrumentos como parte de la historia musical de Tepemasalco resulta evidente? La respuesta es claramente negativa.

Coincido con lo planteado por Watson cuando dice que “un órgano¹⁷ fuertemente restaurado podría juzgarse de estar en una condición excelente desde un punto de vista económico/utilitario, pero ser una ruina desde un propósito informativo/documental” (Watson, 2010, p. 23). El problema es que en estos instrumentos la restauración tampoco tiene un efecto en el valor económico ni utilitario, por lo que se ubi-

17 Podemos sustituir la palabra órgano por instrumento musical.



Figura 3. Imágenes de los dos oficleidos antes y después de la intervención. (Fotografía tomada de STRM-ENCryM-INAH, 2015, pp. 46-53).



Figura 4. Imágenes de los dos oficleidos antes y después de la intervención. (Fotografía tomada de STRM-ENCryM-INAH, 2015, pp. 46-53).

ca en un limbo en que los oficleidos no se explotan ni como recurso ni como instrumentos musicales.

Conclusiones

La intervención de instrumentos musicales siempre presenta la paradoja que se ha descrito en este texto. Por un lado se encuentra la función del instrumento y, por otro, la información que podemos obtener con su estudio. Sin embargo, creo necesario incluir en las nociones del conservador de instrumentos los términos de uso y utilidad, puesto que justamente el análisis del uso que ha tenido o tendrá el instrumento y su utilidad pueden ayudarnos a comprender o reflexionar sobre cómo incidirá la conservación o restauración en ellos.

Las ideas de uso y utilidad nos permiten plantear una posibilidad en la toma de decisiones durante la intervención de un instrumento musical. Como bien apunta Watson “la restauración nunca es solo restauración, sino restauración con algún propósito” (Watson, 2012, p. 23). El propósito de nuestra intervención debe ser claro desde el principio del proceso de reconocimiento del objeto y estos objetivos siempre deben de plasmarse en un documento.

En el momento de la intervención siempre existe un impacto sobre el bien cultural; incluso el decidir no realizar ningún proceso de restauración sobre el objeto implica un impacto en este. Pickwoad afirma que en este momento debemos preguntarnos ¿qué es lo que la intervención está tratando de lograr y cuáles son los tratamientos viables para lograr estas metas? (Pickwoad, 199, p. 2). Si el instrumento musical puede convertirse en bien útil o tener un uso sin necesidad de intervenirlo entonces la restauración resulta innecesaria.

En el caso de las dos intervenciones analizadas, podemos asegurar que estas no recuperan ni la funcionalidad

ni la utilidad (aunque las intervenciones ya se hicieron, en la actualidad los oficleidos no se explotan); y no solo eso, pues los procesos realizados destruyen la evidencia contenida en ellos. A pesar de que en los oficleidos no se buscó restituir el carácter sonoro del objeto, la intervención está sustentada en una visión funcional, pues el análisis del objeto y la toma de decisiones hacen constante referencia a la cualidad sonora anulada (o potencial) de los oficleidos, y como respuesta a esta visión se decide alterar en gran medida la materialidad del objeto, eliminando las evidencias, la información y, por lo tanto, la generación de conocimiento sobre ellos.

En este sentido Nicolaas Waanders retoma una serie de preguntas propuestas por Carr que me parecen fundamentales al momento de reflexionar sobre una intervención en un instrumento musical: ¿qué es el objeto a considerar?, ¿cuáles son los atributos que le dan valores individuales, o determinan su potencial?, ¿cuál es la expectativa que tenemos del objeto?, ¿son nuestras expectativas compatibles con el valor individual del objeto? Si el objeto no es intervenido ¿puede mantener nuestras expectativas, y por cuánto tiempo? Si se interviene, ¿cuánto se conserva de su individualidad y valor?, ¿qué esperamos del objeto al terminar el trabajo [la intervención]?, ¿estaremos satisfechos con ello? Y si no estamos satisfechos, ¿cuáles son las alternativas? (Caar, 1994, citado en Waanders, 1997, p. 210).

Bibliografía

Barclay, R. (2005), *The Preservation and Use of Historic Musical Instruments. Display, Case and Concert Hall*, Londres, Earthscan.

Buchanan, A. D. (ed.) (2016), *Soundscape from the Americas. Ethnomusicological Essays on the Power, Poetics and Ontology of Performance*, Londres, Routledge.

Covarrubias Orozco, S. (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, documento electrónico disponible en <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1>> consultado el 12 de agosto de 2016.

Flores Muñoz, J. (2009), “Del valor de uso al valor de cambio: un (neo)-determinismo en la lógica social”, *Teoría y Praxis*, núm. 14, pp. 7-24.

Ibarra Carmona, O. (2007), “Metodología de aproximación para la recuperación de la sonoridad de un instrumento musical. Restauración de un armonio del siglo XIX procedente del Museo de Arte Religioso, Ex Convento de Santa Mónica, Puebla”, tesis de Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, México, ENCRyM-INAH.

Johnson, M. H. (1995), “An Ethnomusicology of Musical Instruments: Form, Function and Meaning”, *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 26(3), pp. 257-269.

La Rue, H. (2007), “‘Hello, Here’s music, how did that get here?’ Presenting music to the unsuspecting museum”, *Journal of Museum Ethnography*, núm. 19, pp. 43-56.

Mariño Garza, E. (2014), “Estudio de la tecnología, historia y significado cultural del clavicordio del Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México”, tesis de Licenciatura en Restauración, México, ENCRyM-INAH.

Peñuelas, G., J. Contreras, D. Pascual, M. López y A. García (2015), *Informe de intervención de dos oficleidos de San Juan Tepemasalco, Hidalgo 2015*, documento no publicado, Seminario Taller de Restauración de Metales de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Pickwood, N. (1994), “Determining How Best to Conserve Books in Special Collections”, *Book and Paper Specialty Group Session, AIC 22nd Annual Meeting*, s/p.

Rillo, E. (2012), *Uso o utilidad: esa es la cuestión*, documento electrónico disponible en <<http://filogestempresas.blogspot.mx/2012/12/uso-o-utilidad-esa-es-la-cuestion.html>>, consultado el 12 de agosto de 2016.

Seminario Taller Optativo de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia (2009), *Dictamen y Propuesta*. Documento no publicado.

Seminario Taller Optativo de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia (2010a), *Proyecto de conservación y restauración del órgano de la capilla de San Juan Bautista San Juan Tepemasalco, Hidalgo (primera parte)*. Documento no publicado.

Seminario Taller Optativo de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia (2010b), *Proyecto de conservación y restauración del órgano de la capilla de San Juan Bautista San Juan Tepemasalco Hidalgo (segunda parte)*. Documento no publicado.

Waanders, N. (1997), “The restoration of pipe organs: some reflections on theory and approach”, *Recercare*, vol. 9, Fondazione Italiana per la Musica Antica, pp. 205-229.

Watson, R. J. (2010), *Artifacts in Use. The Paradox of Restoration and the Conservation of Organs*, Richmond, OHS Press.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

El documento visual en la conservación del arte electrónico en México. Un caso de estudio

Jesús Fernando Monreal Ramírez

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Documento visual, instancia artístico-jurídica, inteligibilidad, información documental, conservación.

Resumen

El trabajo analiza los alcances y limitaciones de las imágenes visuales producidas en la documentación de las exposiciones de arte electrónico en México. Se analiza un conjunto de ítems visuales y audiovisuales de algunas de las exposiciones del Laboratorio de Arte Alameda (LAA) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), mostrándose que el documento visual opera como instancia artístico-jurídica, instancia de inteligibilidad e instancia de información documental, y es parte de la conservación del arte concebida en los términos de una arqueología del objeto.

Introducción

Este trabajo estudia el comportamiento icónico de las imágenes visuales producidas en la documentación de las exposiciones de arte electrónico en México. Busca comprender cuáles son los alcances y limitaciones de estas en su calidad de documentos visuales y en la constitución y conservación de la materialidad del tipo de obras de arte que se exhiben en dichas exposiciones. Para ello, se analiza un conjunto de ítems visuales y audiovisuales de algunas de las exposiciones del Laboratorio de Arte Alameda (LAA) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA); un lugar destinado a la exhibición y documentación de las prácticas artísticas que utilizan y fortalecen la relación arte-tecnologías. Para comprobar la función icónico-documental de estos ítems a la luz de un concep-

to flexible de conservación tomado de Marie Berducou (1996) —quien lo acota a las acciones encaminadas hacia la durabilidad, la integridad y la accesibilidad de los bienes culturales—, y también a partir del uso del concepto de *imagen operante* del filósofo alemán Bernhard Waldenfels (2011), el trabajo muestra, por una parte, que el documento visual opera de tres maneras, como instancia artístico-jurídica, como instancia de inteligibilidad y como instancia de información documental; y por otra, que las prácticas de conservación del videoarte, la videoinstalación, el arte sonoro y la realidad virtual, solo son posibles en los términos de una arqueología del objeto o del evento; de lo que fue, lo que ha llegado a ser y lo que está en condiciones de ser en el futuro.

1. Un arte de materialidad

El Laboratorio de Arte Alameda del INBA abrió sus puertas al público en el invierno del 2000 en el antiguo Convento de San Diego, que hasta ese año ocupaba la Pinacoteca Virreinal. En el *Manual General de Organización del INBA* (2010, p. 84), se señala que el LAA tiene por objetivo,

extender y difundir al público en general las propuestas del arte contemporáneo, a través de medios tradicionales y electrónicos; acercar al conocimiento de técnicas apropiadas de preservación y conservación de las obras artísticas; así como la ejecución de investigaciones en ese campo y la apropiada difusión de exhibiciones.

A manera de contexto hay que decir que el LAA es quizá el último eslabón de un proyecto de Estado generado en los años noventas para la creación de centros de arte alternativo/contemporáneo, de la mano de una política cultural del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), que buscaba

insertar a México en el ambiente de la economía global, por lo que era receptiva a la conexión entre arte y medios de comunicación, lo que en inglés se ha llamado *new media art* y en México arte electrónico, referido en general al videoarte, la instalación multimedia y los proyectos artísticos realizados con medios digitales. Sin embargo, esa política cultural resultó inédita y hasta cierto punto ajena para el marco legal que históricamente había regido al INBA, caracterizado por definir el arte desde nociones como “artes plásticas”, “identidad”, “lo nacional” y “patrimonio”. Por ello los términos como arte alternativo, videoarte, videoinstalación, arte sonoro y realidad virtual no operaban con facilidad en su léxico normativo que, además, comprendía al Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, el cual no obstante y según el Manual de procedimientos del INBA (2010, p. 71), enfatiza la necesidad de la documentación, cuando señala como uno de sus objetivos, “establecer y operar mecanismos eficientes para la recopilación, custodia y manejo de la información bibliográfica, hemerográfica e iconográfica del Instituto”.

Se trata de una concepción de la documentación que proviene de la archivística y está presente en los procesos de registro del LAA, que es uno de los pocos espacios del INBA interesados en la documentación del arte electrónico en México. Aunque no cuenta con una figura institucional del documentador, el LAA vinauró en el 2015 su Centro de Documentación Príamo Lozada (CDPL), un acervo documental enfocado en el videoarte, la videoinstalación, el arte sonoro y la realidad virtual, que se compone de un resguardo de documentos varios de Lozada, su primer curador, un acervo bibliográfico especializado y de un archivo de sus exposiciones. Tania Aedo, la actual directora del LAA ha señalado la importancia del CDPL en la producción, difusión, replicación, utilización y circulación del conocimiento, tanto para investigadores como para el público (Magaña, 2015). Aedo enfatiza la noción de in-

formación documental, un término cuyo origen proviene de la archivística alemana, que nombra un complejo que comprende la producción, acumulación, recuperación y provisión de la información, así como su transferencia y su recepción (Sánchez Espinoza, 2011, p. 76).

La primera práctica de documentación de una exposición realizada por el LAA fue la exhibición *Actos de fe*, con la que abrió sus puertas al público en el 2000. El conjunto de información que existe acerca de ella se compone de un *dossier* curatorial, una carpeta de prensa, fotografías de la exposición, una cápsula informativa en formato audiovisual realizada por el INBA, un audio promocional y un archivo de imágenes cedidas tiempo después por una de las artistas participantes. Curatorialmente la muestra proponía una estrategia para transformar un espacio arquitectónico y expositivo dedicado al arte antiguo —la Pinacoteca Virreinal— en un espacio de arte contemporáneo. Según el guion curatorial, la muestra buscaba el diálogo entre la pintura virreinal y las piezas hechas ex profeso para el LAA. La distribución y relación de las pinturas y piezas las convertía en componentes de instalaciones para sitios específicos. Como ha observado el filósofo Boris Groys (2013, p. 83), el soporte material del medio de la instalación artística es el espacio en sí, donde no existe una diferencia entre hacer y presentar el arte, es decir; “hacer es mostrar cosas como arte” (Groys, 2013, p. 80). Para el caso de varias de las instalaciones presentadas en *Actos de fe*, lo anterior significaba que los distintos medios materiales que la componían estaban arraigados al lugar y al tiempo del arte. Tal era el caso de *Nuestros impuestos están trabajando*, un conjunto de esculturas con forma humana realizadas en cera por César Martínez, que al estar encendidas a manera de gigantescas veladoras, con el paso del tiempo se iban derritiendo; o *Llantas para pavimento con memoria II*, de Betsabeé Romero, que operaba en el espa-

cio más en los términos de una instalación relacionada con pinturas pertenecientes a la pinacoteca, que como escultura.

La dialéctica entre instalación y espacio expositivo significa que la materialidad del arte allí se comporta parcialmente, de acuerdo con la distribución espacio-temporal de los distintos soportes y medios materiales, así como de su activación en un sitio específico. Pero materialidad en estos casos también incluye los distintos tratamientos técnicos, tecnológicos y documentales que operan como parte de lo que se exhibe. En la materialidad de los objetos, artefactos o eventos que constituyen el videoarte, la instalación multimedia o los eventos producidos con medios digitales —algunos de ellos marcados por la búsqueda de interactividad con el público—, operan diferentes relaciones de significado: historiográficas, culturales, políticas, económicas, sociales, tecnológicas, y no solo estéticas. La instalación es una puesta en marcha de todo un aparato o conjunto de aparatos ambientales que inciden incluso en la propia durabilidad de esta —y que incluyen, por ejemplo, los humidificadores o máquinas para el control de factores microclimáticos, sistemas para controlar la iluminación que encontramos en las frías salas—, para integrar los diversos elementos materiales y sociales que se relacionan en un objeto o evento-red en los puntos específicos de sus trayectorias de aparición por el mundo. La materialidad de una instalación, cuya materia sobrevive en los medios electrónicos o digitales, pero también de un evento, se construye en la circulación de los objetos, textos, filmes, etc., que instala o las acciones que produce, en relación con los ambientes de exhibición y las tecnológicas museográficas que les permiten habitarlos provisoriamente y sobrevivir en ellos como arte, mostrando ciertos comportamientos y maneras de presentarse.

2. El documento visual: instancia artístico-jurídica, inteligibilidad e información documental

La instalación como medio espacial es incapaz de conservar en sí misma un arraigo ni puede dar cuenta de él en el futuro, porque tarde o temprano será desmontada y el espacio vaciado, embalados sus objetos, apagadas las computadoras y embarcado todo hacia un nuevo destino. Por su parte, el evento es irrepetible al igual que la singularidad de su percepción; ambos ocurren, se desarrollan y mueren en el momento, por lo que es imposible conservarle en el sentido convencional de prolongar su vida, la continuidad de su existencia e identidad invariable a través del tiempo. Es necesario buscar el testimonio y su sobrevivencia en otra parte, a saber, en aquello que funja como testigo. Propongo buscar la figura del testigo de ese arraigo espacio-temporal del arte en el documento visual, no como representación, sino en el sentido de certificación, de artefacto que hace visible los elementos del arte y permite que tengamos acceso a ellas.

Pero ¿qué es un documento visual?, ¿cómo se comporta y cómo se distingue de otro tipo de imágenes? Una serie de pistas para responder a estas preguntas nos las da la propia historia semántica del término documento. La antigüedad nos muestra que desde tempranamente, el documento tenía una función de evidencia y vigencia jurídica; su producción y uso en el contexto del *tabularium* romano, por ejemplo, señala que el documento era una instancia jurídica, porque certificaba el otorgamiento de derechos y obligaciones (Vivas Moreno, 2004, p. 76). El documento es, al menos hasta finales del siglo XVII, un tipo de fundamento de la organización jurídico-política, ya que afirma derechos y permite a las instituciones ejercer poder sobre sus territorios. Al llevar esta idea al caso del arte podemos decir que, mientras el espacio de exhibición exhibitivo transforma la materia de un objeto

cotidiano en arte, el documento certifica que ese objeto lo es, entre otras razones, porque construye evidencias que dan cuenta de ese arraigo temporal de la materia al espacio que le otorga su condición de arte. Pero, además, la imagen visual de registro opera allí como instancia jurídica y artística, porque es una constatación de lo que puede ser visto y nombrado como arte: *el documento otorga a los objetos que registra, derechos y obligaciones como objetos de arte y al museo el poder para gestionarlos en esos términos*. Asimismo, la instancia artístico-jurídica del documento visual en el arte está relacionada con el concepto de testigo que, como ha mostrado el filósofo italiano Giorgio Agamben (2000, p. 15), posee en su etimología latina, un sentido jurídico de *testis*: aquel que se sitúa como tercero en un proceso de litigio entre dos contendientes.

Que una imagen visual sea capaz de constatar arte es parte de su poder icónico y una de las cualidades que le otorga el estatuto de documento. Antes que representar, el documento impone una representación y busca convencernos con ella; *certifica algo como arte*. Varias de las imágenes producidas sobre la exposición *Verdades de fe* tienen este papel, ya que constatan para un lector, que en el LAA hubo una exposición en la que se presentaron un conjunto de objetos cotidianos en su calidad de arte. Luego, objetos cotidianos como llantas de coche, videos caseros, monitores de televisión, veladoras gigantes, contrastados con pinturas del arte virreinal mexicano, son certificados como materiales del arte contemporáneo. La preponderancia de la función jurídica de las fotografías producidas acerca de las distintas instalaciones de *Verdades de fe*, se muestra incluso por el hecho de que no son imágenes realizadas con criterios de documentación; no se incluyen escalas métricas, ni números de inventario; el encuadre lejos de ser acorde a las dimensiones del objeto, está hecho desde la posición subjetiva del observador.

La naturaleza de estas fotografías de registro no solo muestra la función jurídica del documento, sino que hace visi-

ble que las prácticas de documentación del arte deben cambiar cuando se trata de instalaciones o arte de acción, donde tomar el objeto de frente o de perfil ya no es lo relevante. La necesidad de otro tipo de documentación en el caso del arte contemporáneo, nos lleva a plantear que el sentido icónico del documento consiste también en el poder que tiene para hacer visible ese arte. Para el filósofo alemán Bernhard Waldenfels, cuando hablamos del sentido icónico de una imagen nos referimos al hecho de que en ella algo se hace visible de cierta manera. El autor llama *imagen operante* al poder icónico de la imagen para hacer que algo sea visible presentándose de cierto modo. No se trata de un mero complemento de la representación o una copia de aquello que muestra, sino un *modo de verlo* en un estado de realidad concreto en el que se presenta —por ejemplo, en un sitio específico dentro de un museo y en un tiempo determinado—. La imagen operante le otorga al documento visual un poder de inteligibilidad, siempre y cuando permita a un observador identificar, describir, analizar, explicar y sacar conclusiones sobre un objeto o evento. Sin embargo, la inteligibilidad como dimensión epistemológica del documento solo se realiza en un proceso de interpretación que correlaciona a este con un sistema de relaciones entre documentos, porque de otra manera sería casi ininteligible. Se trata de un *documento de archivo*.

El documento de archivo, además de ser testimonial y estar fechado, posee un carácter seriado, debido a que está “unido a otros de su especie por un vínculo originario y necesario, condicionando a los demás y siendo por ellos condicionado, y formando parte de un fondo o conjunto orgánico” (Fuster, 1999, p. 108). Así, su existencia está siempre marcada por su conexión con otros documentos, visuales y/o textuales, y la documentación opera como una práctica de interrelaciones que produce un universo documental que funge como arqueología del objeto, ya que la inteligibilidad del documento

opera en una constelación documental. Esto no sucede o no es absolutamente necesario en el caso de la experiencia estética frente a la imagen, en la cual no necesitamos relacionar una pintura con otra para sentir agrado o repulsión. No obstante, es muy común que el sujeto que documenta se incline por registrar el objeto o evento desde una mirada estética, antes que desde una mirada documental, tratando de testimoniar su experiencia estética y estetizando las imágenes. Esto es lo que ha sucedido en varias de las prácticas de documentación de las exposiciones realizadas en el LAA.

3. El documento visual y la mirada del documentalista

La documentación visual que el LAA hizo de sus distintas exposiciones en sus primeros años, fundamentalmente compuesta de fotografías, se enfrentó al problema de registrar instalaciones y eventos, cuya materia estaba arraigada en el espacio y el tiempo exhibitivo y se comportaba de acuerdo con lógicas de durabilidad e integridad variable, pues los medios en ellas usadas eran electrónicos como videos proyectados en los muros, reproducciones sonoras previamente grabadas, instalaciones multimedia interactivas o ambientes de realidad virtual. Las diversas imágenes visuales de las exposiciones de toda la década del 2000, dan cuenta, además, de un sistema de convenciones y limitaciones en las que el papel del observador-testigo se hallaba inscrito, definido por relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales. Como ha observado Jonathan Crary (2008, p. 15) el papel del observador de arte y su mirada están siempre históricamente construidas. Quienes registran y documentan están educados por discursos, teorías sobre la lógica y el comportamiento de las imágenes, y en general por “técnicas del observador”, es decir, por maneras de mirar construidas mediante dispositivos y tecnologías. Para Crary

(2008, pp. 21-22) “un observador es, sobre todo, alguien que ve dentro de un conjunto determinado de posibilidades, que se halla inscrito en un sistema de convenciones y limitaciones”. Y estas incluyen o están definidas por relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales.

El observador en *Actos de fe* tomó las fotografías desde un ángulo subjetivo y fragmentado de quien tiene una experiencia estética del objeto. Al parecer se guiaba por una mirada que privilegiaba la imagen por encima del concepto; agobiado por captar el “ambiente” donde aparecían los objetos, terminó por fotografiar a los objetos desde una perspectiva que los presenta de manera fragmentada y descontextualizada, combinado con la posición subjetiva y de movimiento del observador que permite la cámara fotográfica. Era un observador que vemos reproducido en varios de los registros de las primeras exposiciones del LAA.

La documentación visual de la exposición de la artista Silvia Gruner, *Away from You*, realizada en el LAA en el 2003, muestra una diferencia en relación con *Actos de fe*. Consta de cinco fotografías que bien pueden ser consideradas documentos de archivo, ya que constituyen un conjunto orgánico, que buscó dar cuenta de la instalación desde diferentes puntos de vista del observador. Gruner presentó una videoinstalación sonora en tres canales, proyectando imágenes en los muros del espacio donde se montó la obra. El documentalista sí buscó registrar el arraigo de las obras al espacio y al tiempo con acercamientos y distanciamientos visuales, tratando de enfatizar el ambiente espacio-temporal que acompañaba a las imágenes proyectadas. La serie se aleja de una mirada puramente estética, es decir, centrada en la experiencia perceptiva del observador, para dar testimonio del arraigo de las imágenes al espacio de las paredes, enfatizándose más la inteligibilidad de *Away from You* que la propia instancia jurídica del documento.

Para ejemplificar cómo el documento visual es capaz de dar cuenta del papel del observador y de los saberes de la

conservación del arte que conlleva, referiré un tercer ejemplo de documentación en el LAA. Se trata de la presentación de *Cordiox*, un proyecto de experimentación sonora de Ariel Guzik, compuesto de un complejo instrumento de cuerdas monumental que es animado por fuerzas magnéticas. Me interesan dos documentos audiovisuales que la artista María José Alós realizó por encargo del LAA sobre la instalación. El primero se centra en su apariencia física en sitio, recorre el complejo cuerpo tecnológico construido con metales, madera, cuerdas y ondas sonoras; y el segundo, en documentar el montaje de la obra.

En el registro María José Alós explora la posibilidad de documentar una pieza de *media art* desde una mirada estética que busca captar las texturas y el comportamiento sonoro de la pieza, acariciando las distintas superficies físicas de *Cordiox* con un ojo técnico que pretende transmitir el placer subjetivo y dar cuenta de la experiencia estética del observador enmarcada en una fenomenología de la percepción. Se trata de una práctica de registro muy extendida en México, que parte de la premisa según la cual documentar es transmitir la experiencia personal y subjetiva. Más allá de que esto sea posible, lo cierto es que, el poder icónico del documento —ese hacer ver al objeto presentándose de cierto modo—, se comporta de manera distinta a la función estética de la imagen. Mientras que esta se define por el estilo, el gusto y las experiencias perceptivas que posee, en el documento visual los objetos o los eventos entrarán en escena para ser identificados, analizados, descritos y explicados. Si observamos nuevamente el documento, pero esta vez del lado de otro que realizó María José Alós y siguiendo el principio de la serialidad, comprenderemos que ahora la mirada estética es ampliada, por así decirlo, por una mirada que registra momentos del montaje y la inauguración de la exposición.

La artista enfatiza aquí la función jurídica del documento, al ser evidencia de la dimensión estética de *Cordiox*.

Pero, además, gracias a la ley de archivo que correlaciona al documento audiovisual con otro, somos invitados a transitar de un lugar a otro de manera que podamos establecer relaciones para la inteligibilidad de *Cordoix*. Con este sencillo ejercicio de conexión, lo que quiero es remarcar que el estatuto epistemológico de un documento está determinado por un sistema de relaciones en el que está inserto. Desde luego que estos documentos requieren de otro tipo de ítems para ampliar su inteligibilidad; sin embargo, lo que he querido señalar es que las prácticas de documentación visual en México, acerca del arte contemporáneo y concretamente de lo electrónico y digital, son tributarias muchas veces de un modelo de observador educado en las artes visuales; en la prevalencia de la imagen y el objeto, acostumbrado a mirar fotografías.

Consideraciones finales

Los ítems visuales que he analizado aquí, enfatizan una concepción del arte fuertemente arraigada al valor estético de las obras; es decir, a su poder para generar experiencias de percepción. Pero también transmiten una concepción de la imagen fundada en una teoría de la percepción o fenomenología de la imagen, que hace hincapié en las características perceptivas que la imagen visual conlleva, y que podría ser comparada con una concepción de la imagen operante, según la cual, vemos algo en las imágenes. El privilegio de la percepción estética por encima del carácter significativo de la imagen, muestra finalmente que en las prácticas de documentación que he ejemplificado se ha buscado privilegiar la instancia artístico-jurídica del documento. Frente a ello, mi propuesta es que el proceso de documentación del videoarte, la videoinstalación, el arte sonoro o la realidad virtual, debe trascender este acercamiento hacia la búsqueda de la inteligibilidad y la información documental. Esto representa un cambio en la concepción de

la imagen encaminado hacia una concepción sobre su materialidad que incluya las distintas dimensiones que posee; una concepción relacionada con el conjunto de las tecnologías que la atraviesan, los discursos que se crean para hablar de ella desde la ciencia como evidencia científica, la política o la economía convirtiéndola en valor de cambio o de clase social, o la antropología que observa cómo la materia es significativa o viva en las comunidades.

Creo que es posible relacionar el concepto de documento que apenas he dibujado con el pensamiento de Marie Berducou, para quien la conservación está construida de acciones que buscan prolongar la existencia del objeto, es decir, su durabilidad; respetar su integridad hecha de materia y significado, es decir, su materialidad; y finalmente, la accesibilidad, que implica mantenerlo como patrimonio útil para ser estudiado, preservado o exhibido:

La conservación es un conjunto de medios que buscan, al llevar a cabo la intervención de un objeto o el medio ambiente de éste, prolongar su existencia cuanto sea posible. La primera meta de la conservación es asegurar la *durabilidad* de la propiedad cultural. Los medios implementados para alcanzar esta meta no deben afectar, de forma alguna, la naturaleza de esta propiedad, sus constituyentes materiales, o el significado, o los significados, expresados por estos materiales: la conservación respeta la *integridad* del objeto. Al operar de esta forma, la conservación brinda su asistencia técnica a un proyecto global: la conformación de un patrimonio útil, un patrimonio capaz, en otras palabras, de ser estudiado, mostrado, o preservado en archivos, dependiendo cuál sea el caso, pero que, siempre, ofrezca una cierta *accesibilidad* (Berducou, 1996, p. 250).

Desde este marco conceptual, el documento visual de arte contemporáneo es una técnica de intervención sobre el objeto que retiene su dimensión discursiva, la presencia y el valor histórico, jurídico y estético de este en sus

recorridos y trayectorias museísticas. Como ítem de archivo es capaz de contribuir a la integridad de la cosa como parte del conjunto de sus estados y variaciones en ese recorrido; y, finalmente, su calidad de información documental hace posible la accesibilidad del objeto, ya que permite a un sujeto analizarlo, explicarlo y sacar conclusiones sobre él. Podemos decir, por último, que ante la pregunta ¿qué registramos en el caso de las escurridizas piezas del arte electrónico, cuya materia mediática es tan variable? Una respuesta es la siguiente: registremos todo aquello que nos permita hoy y en el futuro hacer una arqueología del objeto, para lo cual el archivo como atlas o sistema es de gran ayuda. La arqueología nos ayudará a comprender por qué el objeto o evento ocurrió de cierta manera y no de otra.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2014), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, Homo Sacer II*, Valencia, Pre-textos.

Berducou, Marie (1996), "Introduction to Archeological Conservation", en Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute (traducción al español de Tiosha Bojórquez), pp. 248-259.

Crary, Jonathan (2008), *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac.

Fuster Ruiz, Francisco (1999), "Archivística, archivo, documentos de archivo... necesidad de clarificar los conceptos", *Anales de documentación*, núm. 2. pp. 103-120.

Groys, Boris (2013), *Antología*, México, Cocom Press.

INBA (2004), *Manual general de organización*, México, INBA-Conaculta.

Magaña, Eduardo, "Mostrarán acervo Priamo Lozada", *El Universal*, 18 de noviembre de 2015, documento electrónico consultado en <<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2015/08/11/mostraran-el-acervo-de-priamo-lozada>>.

Sánchez, Espinoza, Ariel (2011), "El objeto de estudio de la documentación", en Miguel Ángel Rendón Rojas (coord.), *Bibliotecología, archivística, documentación. Intradisciplina, interdisciplina o transdisciplina*, México, UNAM-CUIB, pp. 23-50.

Vivas Moreno, Agustín (2004), "El tiempo de la archivística: un estudio de sus espacios de racionalidad histórica", *Ciencias de la información*, vol. 33, núm. 3, pp. 76-96.

Waldenfelds, Bernhard (2011), "Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen", en Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 107-154.

Fuente de archivo

Centro de Documentación Priamo Lozada/Laboratorio de Arte Alameda (2000), México.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Consolidando decisiones: reflexiones sobre la intervención de dos pinturas del artífice novohispano José de Ibarra

María Magdalena Castañeda Hernández

Mariana Flores Hernández

José Alberto González Ramos

Paola Limón Civera

Paula Renata Mues Orts

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx

www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Pintura de caballete, investigación en la restauración, toma de decisiones, José de Ibarra, adelgazamiento del barniz.

Resumen

El Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete (STRPC) enfatiza el proceso de toma de decisiones como parte fundamental del trabajo del restaurador. Todos los procesos aplicados en la recuperación de la *unidad* del objeto se fundamentan desde una postura teórica. Para problematizar la obra, se vincula el trabajo de restauración con las líneas de investigación del taller, así cada estudiante desarrolla una indagación que se considera durante el diagnóstico y la propuesta de intervención. Como ejemplo se presenta la intervención de la serie titulada *Vida de la Virgen* de José de Ibarra, de Tlacotes, Zacatecas.

Introducción

El Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete (STRPC), en su conjunto profesores y estudiantes, ha vinculado, durante los últimos años, las actividades docentes derivadas de sus proyectos de restauración, con las líneas de investigación generadas en el equipo desde un enfoque interdisciplinario. La gama de intereses abarca por supuesto los criterios y procesos de intervención, los artistas en sus circunstancias históricas, la creación, la tecnología o la recepción de las obras. Esta amplitud permite que puedan enlazarse dichas líneas con las indagaciones e intereses de los estudiantes. Por lo tanto, además de elaborar un dictamen adecuado y establecer una postura teórica y metodológica de trabajo (as-

pectos que se consideran muy importantes), se procura que se generen investigaciones científicas, históricas o artísticas.

El Seminario Taller ofrece la posibilidad de que cada alumno elija la postura teórica y el modelo de toma de decisiones a seguir, siempre que se encuentren bien documentados, argumentados y sean congruentes con la problemática de cada pintura. Aunque las piezas sean intervenidas por un equipo que debe llegar a consensos, el trabajo de indagación es individual. Las distintas perspectivas de investigación pueden ser tan variadas como la retórica de las imágenes, la relación del teatro con la pintura, la iconografía, la caracterización material del sistema pictórico, o bien las indagaciones sobre los contextos creativos, entre otras, se pretende integrarlas con el fin de construir de forma transversal la *unidad* (Philippot, 1996) de cada pintura. Se busca una visión, reflexiones y actos flexibles y a la vez complejos, en torno a la restauración.

Al estudiar la pintura de caballete se recaba información sobre materiales y técnicas en un primer análisis organoléptico, que se confirma y/o confronta con lo referido en la bibliografía, y complementa con los estudios necesarios para caracterizar la materia, entender sus transformaciones y buscar la existencia de capas subyacentes o *pentimentos*.

Si bien los análisis científicos son fundamentales para el conocimiento de las pinturas, se parte de la idea de que la herramienta principal del restaurador radica en su capacidad de observación, por lo que se procura concederle importancia en el proceso de indagación y aprendizaje. Estar en contacto directo con la materialidad de las obras por tiempos prolongados es, además de la fuente directa de trabajo del restaurador, el factor clave y distintivo de dicha profesión, privilegio que conlleva la posibilidad de extraer de la experiencia vivencial información valiosa para comprender el sentido y valor del patrimonio pictórico virreinal. Aprender a ver, implica abrirse a la posibilidad de descubrir lo que hace particular a cada obra

en el espesor de sus trazos, formas, colores y composición, teñidos de tiempo y concretados en pátina.

El proceso de toma de decisiones es parte esencial en el desarrollo de la intervención, pues fundamenta las acciones de restauración mediante argumentos emanados del estudio de las pinturas y sus circunstancias culturales, originales y actuales, estableciendo los principios del trabajo y el aspecto final de las imágenes. Creemos en este sentido en los tiempos largos de los que habla Jennifer Roberts (2013), en los que se genera una intimidad entre el estudioso y su obra, que la mirada inmediata o la respuesta pronta no logran captar (figura 1).



Figura 1. Generación 2015, STRPC, clase impartida por la profesora Paula Mues Orts. Sieiro, 2015.

La responsabilidad del restaurador en la transformación del aspecto de la obra en cuestión atiende sus particularidades, destino y tipo de espectador, para tomar las decisiones más adecuadas en su intervención. El restaurador facilitará una apropiada articulación de la materia entre su pasado y su presente, con miras hacia un futuro posible.

Caso de estudio: serie *Vida de la Virgen* de Tlacotes, Zacatecas

Como resultado de la investigación del Seminario y del apoyo a la realización de la tesis de licenciatura de Huguette Palomino, en el 2015 se reactivó la investigación de once pinturas de la serie *Vida de la Virgen* del artífice novohispano José de Ibarra, provenientes de la Capilla de la Comprensión en Tlacotes, Zacatecas (figura 2). En el Taller de Caballete se resguardaban aún cuatro lienzos pertenecientes a esta, cuya restauración fue parte de un proyecto desarrollado de forma intermitente desde 1997 que había quedado interrumpido.

En una visita a la comunidad ese mismo año, se encontró que las dos obras que no habían sido intervenidas, *La visitación* y *Los desposorios de la Virgen*, tenían un deficiente estado de conservación y severos problemas en los estratos pictóricos (figuras 3 y 4). Ante la necesidad de su intervención se gestionaron los permisos y recursos (en este caso donados por el Dr. Jaime Cuadriello Aguilar), para trasladar las pinturas a las instalaciones de la ENCRyM posibilitando su intervención durante el curso 2016.

Debido a las problemáticas de conservación de estas obras, la reflexión desde la materia se vinculó de forma particular con la historia del arte, medular en la metodología de trabajo del taller y en particular con sus líneas de investigación sobre pintores, creación, funciones y recepción de la pintura. Se contaba además con el estudio de tesis doctoral de Paula Mues Orts (2010), integrante del Seminario Taller, por lo que teníamos ya una información bastante amplia sobre el pintor novohispano. Impulsamos la idea de que José de Ibarra fue clave en el desarrollo pictórico del siglo XVIII, comprendiendo sus obras cabalmente: materia, trazos, intenciones artísticas, recursos plásticos, particularidades y confluencias en su tradición pictórica, entendidas desde la restauración.



Figura 2. Capilla de la Comprensión, Tlacotes, Zacatecas. Castañeda, 2015.

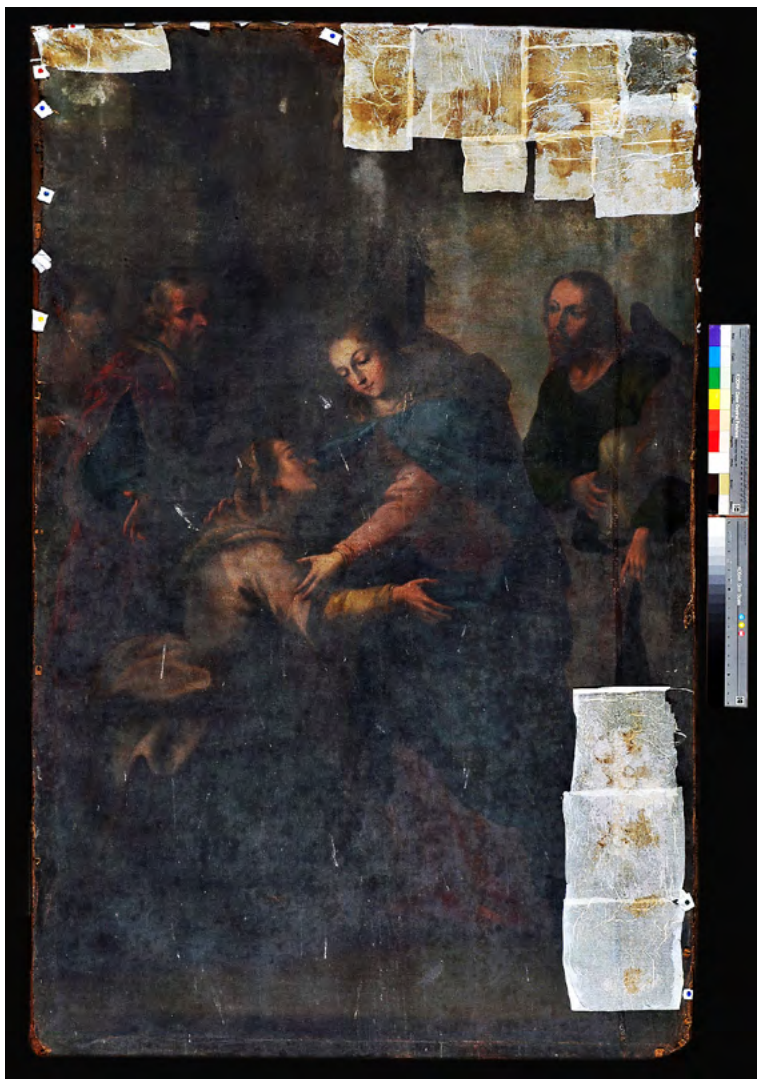


Figura 3. José de Ibarra, *La Visitación*, antes de proceso. Alatorre-Borrero-Limón 2016.

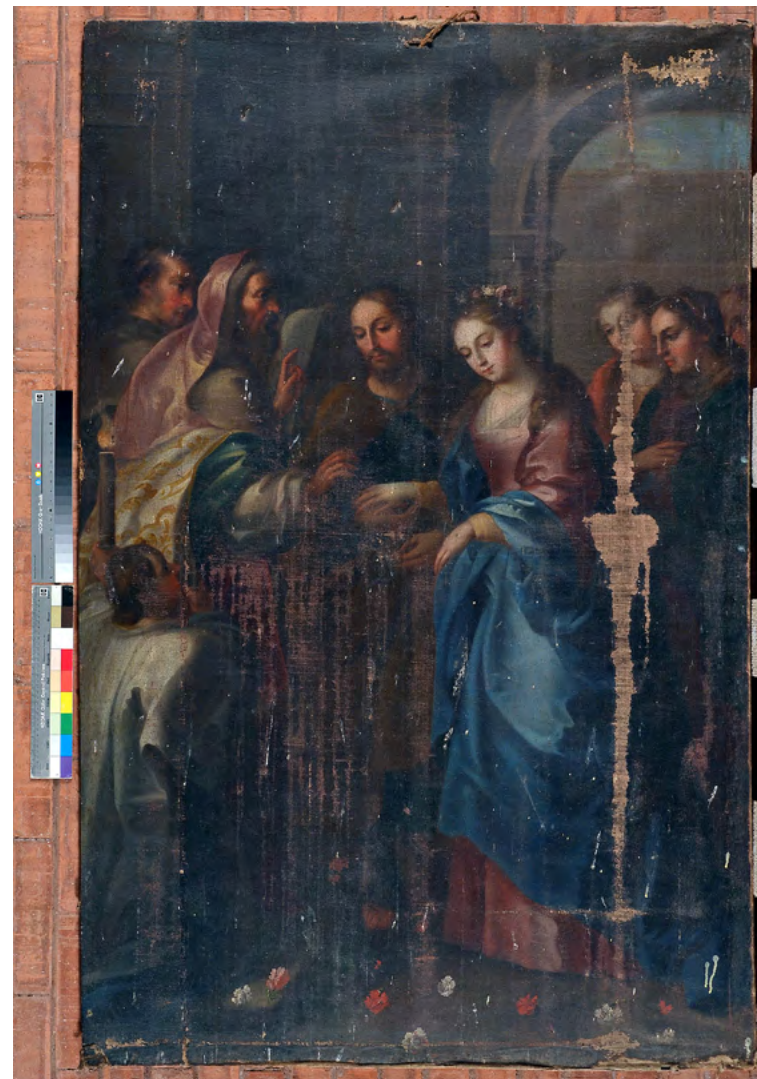


Figura 4. José de Ibarra, *Los Desposorios*, antes de proceso. Domínguez-Mota-Sánchez 2016.

José de Ibarra, originario de Nueva Galicia, hoy Guadalajara, y radicado en la Ciudad de México, fue heredero de la renovación pictórica de los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez. Consolidó una nueva forma de trabajo: una pintura más suave, naturalista y de colores menos contrastados, que desarrollaba las escenas de manera más íntima, siguiendo los modelos artísticos en boga en ese momento. Su taller independiente debió crecer hacia la década de 1730, coincidentemente con lo que sabemos sobre las obras que nos ocupan aquí. Ibarra obtuvo el favor de grandes patronos que tenían casas en la ciudad pero también haciendas y minas, por lo que varias de sus obras encontraron nuevos destinos, como la capilla de Tlacotes.

Existe la posibilidad de que el pintor realizara el conjunto en dos momentos y fueran enviadas dos remesas de pinturas, ya que entre 1730 y 1732, el artífice cambió la ortografía de su nombre, visible en las dos firmas de la serie de Tlacotes: “Ybarra” e “Ibarra”. Las observaciones realizadas directamente sobre la colección de la *Vida de la Virgen*, fundamentan la idea de distintas etapas de su producción pictórica mediante el uso del color y el manejo de la plástica. El trabajo de investigación realizado, así como la tesis en proceso mencionada, han enriquecido y complementado el conocimiento de la forma de pintar y sus intenciones, planteado en la investigación sobre historia del arte.

En el 2016 seis estudiantes de sexto y séptimo semestre intervenimos *Los desposorios* y *La visitación*. En ambas pinturas el principal problema era la escamación de los estratos pictóricos a manera de microescamas, y en el caso de *La visitación* también la rigidez, fatiga y adelgazamiento de las fibras del soporte textil (figura 5). Para plantear la propuesta de intervención, cada estudiante eligió un modelo de toma de decisiones; una parte del equipo fundamentó su trabajo en el método descrito en el libro *Modern Art: Who Cares?* (Hummelein y Sillé, 2005, pp. 164-172),

que permite visualizar escenarios y opciones de conservación, y la otra retomó el planteamiento de Paul Philippot (1996), quien habla de tres conceptos básicos: unidad, contexto e historia. El encuentro y diálogo entre estos modelos permitió visualizar a futuro los alcances de cada opción de conservación, sin perder de vista la importancia de preservar la integridad de las obras.



Figura 5. Microescamación, José de Ibarra, *La visitación*, Alatorre-Borrero-Limón 2016.

La gravedad del estado de los estratos pictóricos causaba incluso la pérdida de material al manipular las obras. Se realizaron pruebas con consolidantes proteínicos y mucílagos sin buenos resultados, por lo que la alternativa para evitar la pérdida de escamas, y por lo tanto lograr la permanencia de la imagen y de la integridad del sistema pictórico, fue la utilización de cera-resina.¹ Aunque es un procedimiento técnicamente invasivo, solo retratable en el mismo material, se decidió consolidar ambas obras de esta manera para asegurar su estabilidad y conservar así los importantes valores artísticos descritos, así como la vinculación de las piezas con la comunidad que las custodia.

En cada cuadro se realizaron distintos procedimientos: en *Los desposorios*, únicamente se consolidó el sistema pictórico, mientras que en *La visitación* se decidió hacer un reentelado de consolidación debido a la pérdida de resistencia del soporte textil (figuras 6 y 7). Los bastidores conservaban marcas de armado y acomodo, información que reforzó la idea de que Ibarra se habría quedado en la Ciudad de México desde donde envió las obras enrolladas, listas para montarse en bastidores desarmados. La relevancia de esta información material planteó la discusión sobre la permanencia del bastidor, cuyos ensambles estaban deteriorados y no resistirían las fuerzas de tensión y el peso de la nueva tela impregnada de cera. Por respeto a la historia del objeto y en función de su significado documental se realizaron los procedimientos necesarios para la conservación del original, sustituyendo únicamente los ensambles dañados (figura 8).

¹ Véase, Daniel Sánchez Villavicencio, *Análisis y evaluación sobre el cambio cromático durante la restauración de una pintura de caballete novohispana sobre tela*, tesis para optar por el título de Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, México, ENCRyM, 2013.



Figura 6. Consolidación con cera-resina, *Los Desposorios*, Domínguez-Sánchez 2016.



Figura 7. Reentelado de consolidación a la cera-resina, *La Visitación*, Mues 2016.



Figura 8. Marcas de armado, *La Visitación*, Alatorre-Borrero-Limón 2016.

Respecto al severo oscurecimiento que tenía la capa de barniz, la toma de decisiones estuvo fundamentada tanto por la información obtenida de las líneas de investigación individuales, como por el análisis de la secuencia técnico-pictórica y de las intenciones plásticas del pintor, con ayuda de otras herramientas como cortes estratigráficos, radiografías y observación con luz UV.

Aunque es común en la restauración destacar la observación detallada de la obra a intervenir, esta dista de ser una actividad contemplativa como pudiera pensarse. Este tipo de inspección requiere complementarse con herramientas conceptuales y teóricas, pues para encontrar algo es necesario saber qué se está buscando. En ese sentido fueron básicas las asesorías de historia del arte y el diálogo entre profesores del taller y alumnos durante el análisis de los cuadros. Se buscó adoptar un vocabulario preciso para expresar lo observado, comprender la secuencia técnico-pictórica y las soluciones plásticas (escala, composición, pincelada, matiz), así como tener referentes visuales que permitieran entender las particularidades de estas obras y, por consiguiente, encaminar las acciones de intervención de forma compleja.

Ya que se sabe que el oscurecimiento del barniz en la pintura de caballete dificulta la percepción de las escenas representadas, se consideró necesario establecer relaciones entre los aspectos observados en las obras, los resultados de los análisis y la investigación sobre los artífices contemporáneos a Ibarra y su época, para plantear críticamente los niveles en que afectaba las obras. En este caso el barniz amarillento impedía ver claramente elementos del espacio arquitectónico que sitúan la narración, y generan perspectiva y profundidad. También evitaba una distinción clara del espacio compositivo. Tanto la investigación histórica como lo observado en otros cuadros del mismo autor hicieron patente que este buscaba causar sensaciones a través del color que construía meticu-

losamente utilizando veladuras, empastes y pinceladas difusas, por lo que el oscurecimiento del barniz alteraba sustancialmente la apreciación de los tonos y dificultaba la percepción de matices suaves y colores degradados, que otorgaban relieve y dulzura a la imagen, haciendo más eficiente la historia que el pintor quería contar (figura 9).



Figura 9. Adelgazamiento del barniz, *La Visitación* y *Los Desposorios*. Limón 2016.

Con base en el dictamen se decidió hacer un rebaje selectivo de barniz guiado por el respeto a la pátina como la definió Philippot (1996, p. 268); es decir, como todas las transformaciones naturales que ha sufrido el objeto a lo largo del tiempo, en tanto estas no causen desequilibrio o rompan con su coherencia formal (Barros, p. 69). Se buscó así respetar la intención artística y la unidad de la obra, tomando en cuenta su contexto y su relación con las otras obras de la serie, para mantener su autenticidad.

El resultado obtenido permite una percepción armónica de la imagen, observar con mayor claridad y coherencia la composición, así como las relaciones de color entre rojos y azules que distinguen los planos, la suavidad de la pincelada, la sutileza de las veladuras y la forma en la que se fusionan los tonos para generar el relieve de los mantos, los juegos con la base de preparación para perfilar las figuras y hacer vibrar los colores, la expresividad y dulzura de los rostros, causando un impacto sensorial en los espectadores como sabemos pretendía el artífice. La reflexión resultante de este proceso en conjunto permite conocer más sobre la forma de pintar de Ibarra y de sus contemporáneos, así como generar una propuesta de intervención argumentada, no solo basada en ideas preconcebidas ni en la simple ejecución de procesos técnicos (figuras 10 y 11).



Figura 10. *La Visitación*, durante proceso de reintegración cromática. Limón 2017.



Figura 11. *Los Desposorios*, durante proceso de adelgazamiento del barniz. Domínguez-Mota-Sánchez 2016.

Conclusiones

La experiencia del Seminario Taller en la vinculación de la docencia y la investigación de los últimos años ha permitido repensar y ser más puntuales en el manejo de los conceptos empleados al referirse a los procedimientos y sus repercusiones durante la intervención. Se ha adquirido mayor conciencia de las implicaciones críticas y técnicas que conlleva el nombrarlos. Se discuten, por ejemplo, los conceptos de representación pictórica e imagen (y si pueden o no usarse como sinónimos); y se abordan los del sistema pictórico, y la secuencia-técnico pictórica, así como se ha dejado de llamar limpieza a lo que realmente es un rebaje o adelgazamiento de barniz. El punto de partida es la conciencia del tiempo transcurrido en los materiales y las intenciones plásticas del pintor para buscar respetarlas y realizarlas (lo cual es posible gracias a su reconocimiento). Cuando es necesario, se emula críticamente su proceder con reintegraciones cromáticas en las lagunas presentes a través del manejo de distintas mezclas y saturaciones de color.

El Seminario Taller intenta alentar la conjunción entre teoría y práctica para dejar de lado los estigmas que dividen la parte técnica de la restauración de la investigación que debe llevarse a cabo para argumentar cualquier acción (Mues, 2015). En la medida en que se ejerciten y se practiquen ambas como consecuencia una de la otra, se lograrán resultados sensibles y congruentes con el reto de la conservación de pintura de caballete. Los invitamos a pensar en la restauración como una acción compleja que no es más ni menos que cualquier otra disciplina. ¡Felicidades a la Restauración profesional por estos 50 años!

Bibliografía

Barros García, José Manuel (2005), *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*, Valencia, Institutó Alfons el Magnànim.

Hummelen Ijsbrand y Dionne Sillé (2005), *Modern Art: Who Cares?*, Ámsterdam, Archetype Books.

Philippot, Paul (1996), "Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines, I", *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute.

Mues Orts, Paula (2010), *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, tesis para obtener el grado de doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, México, FFyL-UNAM.

Mues Orts, Paula (coord.) (2015), *Creación y restauración. Lo singular y complejo del arte*, Puebla, Museo Amparo, 2016.

Roberts, Jennifer (2013), "The Power of Patience. Teaching students the value of deceleration and immersive attention", *Harvard Magazine*, noviembre-diciembre, Cambridge, Harvard University, documento electrónico disponible en <http://harvard-magazine.com/2013/11/the-power-of-patience>, consultado el 7 de agosto de 2017.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

**Curador, mediador, intérprete:
roles cambiantes en el campo de
la educación patrimonial**

Manuel Gándara Vázquez

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx

www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Curaduría, mediación, interpretación, museos, sitios patrimoniales, sitios arqueológicos, educación patrimonial.

Resumen

Son indiscutibles las diferencias que existen entre los museos y los asentamientos arqueológicos o sitios patrimoniales. El presente texto aborda con detenimiento la manera como la curaduría, la mediación y la interpretación se relacionan o difieren con respecto a los sitios patrimoniales, y cómo podrían aplicarse estas distintas metodologías a la particularidad de este tipo de contextos. Asimismo, esclarecer los conceptos de curaduría, mediación e interpretación allanará el camino para precisar los alcances de los mismos y la riqueza que pueden aportar a la educación patrimonial.

Introducción

Escribir una ponencia sobre curaduría, mediación e interpretación, es como competir en un juego de fútbol con tres goles en contra antes del arranque del partido. Se trata de tres conceptos cuya falta de una definición clara puede ser vista de manera optimista o, como acabo de hacerlo, de manera pesimista.

Desde una perspectiva optimista, la imprecisión de los términos es lo que les da su riqueza. Sucede algo similar con el concepto de “museo”, que permite su aplicación generosa a un número amplio y dispar de instituciones, incluyendo a zoológicos, acuarios y, en particular, a los asentamientos arqueológicos

y a otros que llamaré “sitios patrimoniales”;¹ esta apertura implica necesariamente su vaguedad. No obstante, es posible considerar que sea precisamente su apertura lo que les da flexibilidad y permite crear tensiones fértiles, con resultados positivos. Desde luego hay mérito en ese argumento.

Sin embargo, desde una óptica pesimista, esta imprecisión genera dudas sobre si realmente hay mucho en común entre hacer curaduría, mediación o interpretación en un sitio arqueológico y, por ejemplo, hacerla en un museo de arte contemporáneo o en un museo de ciencias. Pero evaluar las diferencias requiere mucho más claridad sobre lo que llamamos curaduría, mediación o interpretación —y sobre qué tipo de museo estamos hablando—, si hemos de extender esos conceptos a los sitios patrimoniales, que es desde donde abordaremos esta problemática.

Estas imprecisiones dan lugar, por ejemplo, a la discusión de si es posible o deseable “museografiar” un sitio arqueológico, luego de un proceso de curaduría. Nótese que no me refiero a crear un museo de sitio, sino a aplicar procedimientos museográficos al sitio en sí. Yo sostengo que no es posible, si por “museografiar” entendemos la disposición y el arreglo de objetos en espacios en donde podemos controlar ubicación e iluminación, crear yuxtaposiciones y contrastes mediante la manipulación de las ubicaciones, etc. Claramente eso no es posible en un sitio patrimonial, constituido en esencia por monumentos (edificios y objetos llamados “inmuebles

1 Con este término me refiero a los asentamientos o “sitios” arqueológicos (llamados “yacimientos” en la tradición hispana), así como también a zonas de monumentos de diferentes periodos, centros o cascos históricos, edificios significativos aislados, restos de infraestructura productiva —al estilo de la llamada “arqueología industrial”—, cementerios, memoriales y otros lugares con patrimonio cultural tangible abiertos a la visita pública. Hablando de vaguedad, se verá que este concepto tampoco es un dechado de precisión.

por destino”), y no por objetos muebles.² Tampoco podemos decidir, por ejemplo, presentar similitudes y diferencias con otros sitios mediante la inclusión de objetos de otras “colecciones”, ya que se requiere ampliar demasiado el concepto de “colección” para decir que en un sitio patrimonial la colección son los edificios; pero, de cualquier forma, sería raro mover edificios de un sitio a otro para propósitos expositivos —salvo en casos como el del Museo de Pérgamo, en Berlín, en donde lo que se hizo fue excavar un edificio entero para reconstruirlo al interior de un museo.

Por supuesto, asunto diferente es el poder aplicar la riqueza de principios museológicos a los sitios patrimoniales. Es indudable que la teoría museológica es perfectamente relevante a los sitios arqueológicos y a otros lugares en los que se presenta el patrimonio cultural tangible. Dicho de otra manera: podemos musealizar y criticar museológicamente, si bien no museografiar, los sitios patrimoniales.

Hay otras diferencias entre los museos en sentido tradicional y los sitios patrimoniales; en México, los responsables de sitios arqueológicos rara vez son considerados “curadores”. Existen sitios que tienen en sus bodegas de investigación artefactos que justificarían, por su parecido a las colecciones museográficas, el uso del término. Sin embargo, rara vez los directores de zonas arqueológicas, como se les conoce, hacen funciones que podemos llamar “curatoriales”: suelen realizar muchas labores administrativas y de gestión, no siempre son arqueólogos o especialistas y no son ellos los que deciden cómo ha de presentarse el sitio al público. Esa es una tarea que está coordinada a nivel federal por el Instituto Nacional

2 Claro que hay sitios arqueológicos anteriores a las sociedades complejas en donde no había construcción monumental y en las que, en rigor, prácticamente las únicas evidencias son objetos muebles —los campamentos de cazadores recolectores, por ejemplo.

de Antropología e Historia (INAH), a través de la Dirección de Operación de Sitios (DOS).

No obstante, resulta iluminador el comparar las diferencias no solo entre los sitios patrimoniales y los museos, sino la manera en que los conceptos que nos interesan hoy, curaduría, mediación e interpretación, se podrían entender y aplicar en los sitios patrimoniales. Estos son sitios que normalmente apoyan la educación patrimonial —además de ser visitados por turistas e incluso ser centros de veneración nacional—. En este trabajo examinaré en primer lugar cómo la curaduría, la mediación y la interpretación, se relacionan o difieren con respecto a sus contenidos³ cuando se aplican a estos sitios; en segundo lugar, analizaré cómo podrían aplicarse estos conceptos en este tipo de contextos; y, por último, haré algunas reflexiones generales sobre los tres conceptos analizados.

Curaduría

De los tres conceptos que nos ocupan, este es el más antiguo y se remonta a los inicios de los museos modernos (Duggan, 1992). El curador era una figura multifuncional: a veces era quien obtenía los propios objetos (como en el caso de arqueólogos que crearon importantes colecciones gracias a sus excavaciones); era quien veía por su conservación y restauración; era quien los catalogaba y ordenaba en el conjunto de las colecciones del museo, gestionaba su préstamo y sano regreso; era quien los analizaba e investigaba; y, finalmente, era el que

³ Resulta indicativo que en un manual tan popular como el de Thompson (1984), llamado precisamente *Manual de curaduría*, no se ofrezca una definición unificada o al menos un conjunto de opciones al respecto en el texto introductorio del volumen. Me imagino que el término parece darse por suficientemente entendido como para no considerarlo problemático.

los publicaba y coordinaba su exhibición (Lewis, 1992). Esta multifuncionalidad, en el caso de la arqueología, ha originado perfiles profesionales especializados. Hoy sería casi irresponsable pedirle al arqueólogo que sea él quien intervenga para la conservación material y el restauro de piezas en peligro, pues para eso existen precisamente los conservadores profesionales que egresan de escuelas como nuestra querida ENCryM.

En México no todos los museos que tienen colecciones arqueológicas cuentan con curadores que las cataloguen e investiguen. Muchos museos pequeños los han montado equipos externos al museo, de forma que los arqueólogos locales, generalmente asociados a un Centro INAH (las delegaciones del Instituto presentes en los estados), han funcionado como curadores de improvisado, escribiendo los guiones científicos que luego son traducidos por los museógrafos; al terminar el montaje estos arqueólogos regresan a sus tareas normales de investigación en el Centro INAH. Solamente en los grandes museos nacionales y algunos regionales existe la figura del curador, en general especializado en culturas o periodos específicos (Cardós de Méndez, 1986).

El caso más notable es, por supuesto, el Museo Nacional de Antropología, en donde cada sala cuenta como mínimo con un curador. Este grupo lo constituyen investigadores reconocidos internacionalmente, quienes no solo investigan las colecciones que se albergan en sus bodegas, sino que en ocasiones las incrementan con proyectos de investigación de campo. Son ellos los que elaboran los guiones científicos y trabajan de cerca con los museógrafos para preparar los guiones museográficos.

Esta última función, la de la exhibición, ha tenido en México un desarrollo que parece único en el mundo de la museografía y que, en mi opinión, explicaría por qué las figuras del mediador o del intérprete, que definiré en un momento más, aparecieron relativamente tarde. Sostengo que esa situación, afortunadamente anómala, se dio en México porque coinci-

dieron, en una sola persona, las funciones de curador, museógrafo e intérprete. Es el caso de museógrafos de la talla de Iker Larrauri, que es al mismo tiempo arqueólogo, arquitecto y museógrafo (además de ser un excelente artista plástico); o de Jorge Angulo, también arqueólogo y museógrafo (y excelente escultor). Ambos participaron activamente no solo en el montaje del Museo Nacional de Antropología, en 1964, sino que coordinaron múltiples proyectos (como el Museo Cuauh-náhuac, en el caso de Angulo) o decenas de museos en México y en el extranjero (en el caso de Larrauri). Algo similar puede decirse de otros museógrafos que eran especialistas o tenían un profundo conocimiento sobre los contenidos y colecciones que exhibieron, como Mario Vázquez. Es decir, la función del curador y la del museógrafo se mezclaron, en particular durante la generación que montó el Museo Nacional de Antropología en Chapultepec y constituyó su primer conjunto de curadores. Dicho en los términos que discutiré a continuación, en muchos museos mexicanos el experto en el contenido era a la vez el experto en cómo comunicarlo.

Pero pasada esta etapa dorada de la museografía mexicana, al menos en los museos de arqueología, la curaduría se centró en la investigación de las colecciones y en el apoyar al especialista en museografía. Es decir, el experto en el contenido ya no era, necesariamente, el experto en cómo comunicarlo.

Hay otras especificidades que distinguen a la curaduría arqueológica: la compra, venta e incluso el traslado no autorizado de objetos arqueológicos⁴ son un delito federal, por lo que el

curador no tiene una función que es crucial, por ejemplo, en un museo de arte contemporáneo, la de la compra de colecciones.

Quizá esto pueda considerarse afortunado, porque no son sujetos a las presiones que los curadores de museos de arte padecen y que llevaron al historiador de arte Laurence Alloway a proponer, desde hace casi tres décadas, que la posición del curador se había disminuido. La presión del mercado de arte, los galeristas, representantes, e incluso los propios creadores, son agentes que, en opinión de Alloway seducen, inducen o abiertamente presionan a los curadores para promover a ciertos artistas (Alloway, 1996). También señala problemas de conflicto de intereses cuando el curador mismo es coleccionista del artista al que exhibe. De nuevo, esta es una diferencia notable con el caso de la arqueología, cuando menos en México y en países con leyes fuertes de protección patrimonial, en donde no hay compraventa de colecciones.

¿Qué podemos decir entonces acerca de este primer concepto, el de curador, en el campo de la arqueología en México?⁵ Fundamentalmente, y así lo definiríamos, que es el experto en contenido. Que investiga sobre sus colecciones, pero ya no es el responsable técnico de su preservación. Y que puede o no ser el responsable del discurso que se presenta en sitios y museos, dado que normalmente su contribución se limita a la elaboración de un guion científico que es luego traducido por el museógrafo —léase, es resumido, acotado, traducido y, en opinión de algunos arqueólogos, mutilado—, para ser comunicado por el intérprete en el cedulario del sitio o por el museógrafo en

4 Precisamente es la supervisión del préstamo y traslado de artefactos una de las tareas típicas del curador arqueológico, que con frecuencia funge como "comisario"; es decir, responsable del bienestar de las colecciones que un museo presta para exposiciones temporales a otra institución.

5 Llama la atención que sea de nuevo Iker Larrauri quien se acerca más a proporcionar una definición del término para el contexto mexicano: "Resumiendo, la investigación y la gestión de colecciones en un museo son responsabilidad del curador" (Larrauri, 2007, citado en Mosco, en prensa: 24). Para una visión del concepto en la arqueología del mundo anglosajón y, particularmente en el Reino Unido, véase Pearce (1990).

las salas del museo. En ocasiones, el experto en contenido y el museógrafo trabajan de cerca para elegir qué de la colección se mostrará y en qué orden, pero el trabajo de comunicación recae sobre el museógrafo; la excepción es la comunicación académica que se plasma en el catálogo que acompaña la apertura de la sala o del museo, destinada normalmente a un público especializado —es decir, es un acto de difusión, no de divulgación o interpretación al gran público, en el que se publica directamente el texto del curador—. ⁶ Para Cardós de Márquez, curadora del Museo Nacional de Antropología, el curador es fundamentalmente alguien que hace investigación aplicada (1986). ⁷

6 Es significativo que en su breve artículo de divulgación, Cardós de Méndez enfatice la investigación, pero se entiende en todo momento que es la investigación sobre las colecciones (aunque aplicada, como ella sostiene, no solamente a la exhibición, sino a la difusión y a la educación), no sobre las propias funciones educativas o de comunicación. Es decir, la investigación se centra en la propia arqueología, que nutre a otras disciplinas de las que el curador no necesariamente investiga. Asimismo es interesante que para esta curadora, de gran experiencia, el producto relativo a la exhibición son los “guiones científico-museográficos”; es decir, los entiende como una unidad y no como dos documentos separados y en secuencia (Cardós de Méndez, 1986).

7 Compárese a la manera en que describe la función del curador Jane Kessler, en 14 puntos que resume Mosco (en prensa: 34) y que ahora sintetizo: que es alguien que cuida de la colección; selecciona y escribe; pero arma una historia sobre ella; e intenta describir o iluminar algún aspecto de la creatividad humana; con honestidad pero de manera personal; en la que glosa la obra de manera fundamentada y a partir de una tesis o idea central y la expresa a través de la exhibición; con fundamento en una investigación; a través de un diseño en el que participa como intérprete; trabajando en equipo; de manera estimulante, creativa y compleja; para cautivar, educar, desafiar e iluminar al observador; que es un mediador entre el arte y la gente; que puede equivocarse pero aprender y que “necesita enfrentarse con la realización de una idea de la misma manera como un artista lucha con la realización de una obra de arte. De lo contrario, no se llamará curador sino exhibicionista” (Kessler, 1995, citado en Mosco, en prensa: 37).

Entonces, como ya se dijo, proponemos que en nuestro campo específico, podamos acotar el significado del término curador, a la función de experto en contenido. Nos parece que este término tiene menos ambigüedad que el de curador y describe de manera más cercana sus tareas.

Históricamente, el experto en contenido es quien dota de materiales a los que elaborarán el cedulario y otros programas interpretativos en los sitios, así como del contenido que mostrará el museógrafo. Su función tiene ciertos requisitos, al menos en condiciones ideales: es el responsable de avalar que los contenidos presentados son académicamente sólidos y que están actualizados. Esta última característica es particularmente exigente, dado que en la arqueología, como en otras ciencias, el conocimiento está en constante cambio y crecimiento. Pero como cada nuevo museo o sitio a interpretar se convierte en una oportunidad de presentar al público una versión actualizada del conocimiento, es una característica clave. Así, el experto en contenido es el aval de la seriedad académica y de la actualidad del contenido que se presenta. Es por esta razón que en museos grandes normalmente no hay solo uno, sino varios expertos en contenido, especializados en las distintas temáticas.

Dada la naturaleza siempre en construcción del conocimiento arqueológico y debido a que los arqueólogos trabajan con concepciones teóricas no siempre uniformes, la tarea del experto en contenido es necesariamente polémica. Tiene que decidir qué del conocimiento cuenta con un consenso suficiente como para presentarse ante el público; tiene que determinar, en los casos en donde la polémica persiste, si es preferible presentar la propia polémica al público o mejor evitar el tema. Tiene que, por decirlo de alguna manera, tomar el pulso del consenso académico para mediar entre lo que es novedoso pero puede ser todavía tentativo y aquello que ha adquirido el reconocimiento de segmentos significativos de la comunidad académica.

Me imagino que algo similar debe suceder con los expertos en contenidos en otro tipo de contextos; aunque quizá las cosas difieran, una vez más, en relación con los museos de arte, en donde es frecuente que el curador tome una postura más personal, académicamente sustentada, sin duda, donde la curaduría sea vista incluso como un vehículo para expresar la posición del curador en torno a la obra, más que un reflejo de los consensos que pudiera haber en torno a ella, como señala Kessler en la cita de Mosco referida antes (nota a pie 7).

Mediador

Este es, en mi humilde opinión, el más opaco de los tres conceptos, tanto en general como en su aplicación al campo patrimonial. Sinónimos para el término han sido los de “animador cultural” e incluso “gestor cultural”, en algunos contextos. En México, estos dos últimos términos refieren más al trabajo de promoción cultural, que abarca un gran espectro de actividades, incluyendo la organización y puesta en marcha de eventos culturales de todo tipo, desde funciones de ópera hasta talleres de danza; de la promoción de la lectura a la creación de grupos de teatro o de música de aficionados. Claramente, estas acepciones hablan de un campo profesional que es definitivamente distinto al que la mayoría de los arqueólogos de este país enfrentan de manera cotidiana.

Regresemos entonces a la primera acepción del término: la de mediador. Aquí la pregunta obligada es ¿entre quién y quién? o ¿entre qué y qué? Entendemos que el mediador es el que se sitúa a medio camino entre dos agentes. Pero queda abierta la naturaleza de los agentes y el contenido de lo que está siendo mediado. Expertos mexicanos como nuestro es-

timado Gonzalo Ortega,⁸ han logrado articular una versión más clara de este concepto: el curador sería el mediador entre la colección y el público; y, en su opinión, es en esta función que el curador se convierte en el creador del discurso que se presentará en el museo. Si entiendo bien, entonces curador y mediador serían sinónimos, en la medida en que el curador cumpla con esa función de mediar con el público. Es, en ese sentido, quien facilita la comprensión de la colección a un público amplio. De ser correcta esta manera de entender su papel, el curador/mediador sería, en ese momento, un divulgador, o un intérprete en el sentido que precisaré adelante. Es decir, explicado así, los tres términos pueden coincidir con ese significado cuando la función desarrollada no se limita a la creación del discurso, sino a su divulgación en términos comprensibles para el público.

Es importante señalar que esta mediación es normalmente unidireccional: es la voz del curador la que, con suerte, se expresará en las salas y oírán el visitante. No es tan frecuente (aunque tampoco imposible, sobre todo en esta época de las redes sociales), que la mediación sea en sentido inverso: que el curador reciba las inquietudes y deseos del público y las convierta en ejes de los discursos que presenta. Aunque es una bonita utopía, la idea de una comunicación en total simetría, entre el visitante y el museo, sigue siendo más un noble deseo que una realidad. El museo se comunica conmigo a través de lo que me presenta en las salas: yo, como visitante, me comunico con el museo cuando mando una carta a la dirección —o ahora un tuit o un comentario en la página de Facebook del museo, y solo en casos extraordinarios monto mi propia exposición—. Como el caso que Lourdes González documentó en su tesis, y que tuvo lugar en el Museo Nacional

8 Curso propedéutico, Maestría en Museología, ENCRyM. México. 2012.

de Historia (González, comunicación personal, 2012, Ciudad de México). Es decir, típicamente no me comunico por el mismo medio con el museo, que aquel con el que el museo se comunica conmigo (la exposición).

¿Cómo operaría esta mediación en el caso de los museos arqueológicos y sitios patrimoniales? Prácticamente como ya se dijo: vía la creación de guiones científicos, y el museógrafo es quien realmente los plasma en la exposición. A saber, en condiciones normales, el discurso final lo produce el museógrafo (con más o menos participación del experto en contenido); o bien el intérprete, en los sitios patrimoniales. En la mayoría de los casos este guion (y su materialización en museos y sitios patrimoniales) utiliza un lenguaje especializado, asume que el visitante conoce el contexto y entiende la relevancia de lo que se dice; es decir, es de nuevo un acto de difusión, no de divulgación. En ese sentido, a diferencia de lo que pasa en otros tipos de museos, no son los curadores o expertos en contenido los que median los significados académicos para hacerlos accesibles a los grandes públicos. Esa es la labor del intérprete, que en los museos asumió el museógrafo.

Interpretación

El tercer término de conceptos difusos pero indispensables es precisamente el de interpretación. Este es uno de los conceptos más cargados de significado en las ciencias sociales y las humanidades; a tal grado que su uso especializado en el campo de los museos y la educación patrimonial acaba opacado por la tradición mucho más antigua de su aplicación en la hermenéutica o en diversas humanidades y disciplinas sociales.

Esta polisemia trae consigo múltiples confusiones cuando se habla de interpretación en el contexto de museos y sitios patrimoniales, porque suelen confundirse tres posibles sentidos.

El primero que evoca, para muchos interlocutores, es la operación que cualquier investigador habitualmente realiza, de hacer inferencias sobre sus datos: es decir, “interpreta los datos”. En virtud de ello, cualquier arqueólogo, trabaje o no en museos, es un intérprete.

Un segundo sentido se restringe más a la tradición hermenéutica en humanidades y ciencias sociales, asociada a figuras como Dilthey y más tarde a Gadamer y Ricoeur y al movimiento separatista dentro de la ciencia social. En conjunto sus impulsores argumentan que la meta legítima de las ciencias sociales no es la explicación mediante causas o principios generales, sino el “desentrañar” el significado de una acción o texto (o un “análogo-de-texto”, como puede ser un objeto o un edificio). Para esta tradición, la ciencia social es esencialmente cualitativa y tiene que ver con una concepción fenomenológica de la experiencia humana, por lo que la motivación individual, lo subjetivo, lo simbólico y en general lo que hoy se conoce de manera reductiva como “lo cultural”,⁹ son los determinantes centrales de esa experiencia.¹⁰

El tercer sentido del concepto “interpretar” es el que se origina en el contexto de la tradición de la interpretación ambiental y del patrimonio cultural, desarrollada desde el siglo XIX en Estados Unidos en parques y bosques nacionales y recientemente incorporada al trabajo en museos.¹¹ En esta tradición, “interpretar” es traducir el lenguaje del especialista a un lenguaje que el público entienda y disfrute (Gándara, en

9 Reductiva con relación al concepto de “cultura” que, muchas décadas antes de que surgieran los “estudios culturales”, propusiera la antropología y que es holística: no se reduce a cuestiones simbólicas o superestructurales.

10 El efecto de esta nueva concepción interpretativa en las ciencias sociales en los museos ha sido documentado por Lawrence (1991).

11 Véase Gándara (en prensa); Mosco (en prensa).

prensa). La interpretación, en esta tercera acepción, es una forma de traducción, como la que hace quien nos apoya en un país lejano del cual no conocemos la lengua: el intérprete que traduce para nosotros.

Sin embargo, la traducción no solamente implica la sustitución de la terminología técnica a favor de equivalentes comprensibles para el público, también incluye proporcionar el contexto de lo que se interpreta, así como explicar su relevancia, ya que estos factores no siempre son evidentes para el visitante (ídem). El punto de partida de esta forma de educación patrimonial es que la contemplación no es suficiente: es necesario ayudar a que los visitantes perciban aquello que, aunque está frente a sus ojos, no es necesariamente visible, que son los valores patrimoniales.

Entendido así, este concepto está y no está ligado a los primeros dos sentidos que mencioné antes. Está ligado al primero, pues para que el intérprete pueda traducir el discurso del especialista, este tuvo en principio que haberlo construido, y ello, por definición, requiere que haya interpretado sus datos. Es decir, para que el intérprete, en sentido de traductor, traduzca, se requiere que primero el especialista o experto en contenido haya interpretado los datos, en el sentido de hacer inferencias.

El segundo sentido también está y no ligado al de traducción. De hecho, este sentido, de desentrañamiento del significado, abunda en la literatura museológica y crea una confusión potencialmente peligrosa: se supone que el curador interpreta en su conjunto la colección que va a exhibir —no con la finalidad de explicar qué significa cada cuadro, por ejemplo—, sino qué significa la obra del autor en términos de su importancia histórica, su aporte estético e incluso como resultado de la propia biografía del artista, en el caso de un museo de arte. Autoras como Hooper-Greenhill (2000) parecen utilizar este sentido del término cuando proponen que los museos “interpretan” sus colecciones para el público. Pero si se les lee más de cerca,

se advertirá que no hablan de traducir discursos, sino de crear un discurso especializado más, el del curador, que puede o no ser comprensible para el gran público. Dicho de otra manera, el curador interpreta la colección en el segundo de los sentidos señalados, no en el tercero.

Típicamente quien asume esta postura también asume que la función de hacer llegar los mensajes al gran público no es tarea necesariamente del curador, sino de un área diseñada dentro del museo para ese propósito: el área de comunicación y educación. Esa es su provincia, ese su territorio, no el del conjunto del museo y mucho menos el del curador. De ahí la confusión potencialmente peligrosa, porque quien interpreta en este segundo sentido no lo hace necesariamente en el tercero. En consecuencia, sostener que en los museos desde siempre se ha interpretado resulta una aseveración confusa: esa interpretación no forzosamente implicó la traducción del discurso especializado, que el gran público entiende y disfruta. De hecho, para cierta tradición, ligada a la posmodernidad extrema, el intentar proponerle una traducción al público iría contra la idea de que es el público el que debe crear sus propias interpretaciones, sus propios sentidos —por lo que es incluso violento o falta de respeto el pretender sugerirle significados o provocar un aprendizaje.

En realidad la interpretación como traducción es un tema relativamente poco frecuente en la literatura museográfica. La situación mejoró notablemente desde la década de 1990: una revisión de más de un centenar de referencias arrojó solo unas cuantas en las que el término se utilizaba de la manera en la que lo entienden los intérpretes ambientales y de patrimonio cultural, es decir, como traducción. Hoy día, sin embargo, esta tendencia se ha transformado, y museos en apariencia tradicionales como el Museo Británico, hace tiempo que cuentan ya con un intérprete que trabaja de cerca con el curador en la creación del discurso que se entregará al público (Buck, 2010).

Así, el sentido en que nosotros entendemos el término en el contexto de museos y sitios arqueológicos, es precisamente el de la traducción. Pero se traduce no solamente el discurso especializado, también se busca lograr una conexión personal entre el público y el patrimonio, dado que la meta final es la de desarrollar una cultura de conservación del patrimonio cultural y, en nuestro caso, del patrimonio arqueológico. Es decir, a nosotros sí nos interesa convencer de algo al público: de que asuma su corresponsabilidad con la conservación del patrimonio.

El patrimonio arqueológico es un recurso social sumamente vulnerable, frágil, irrepetible y no renovable. Los agentes que inciden en su destrucción son muchos y el ritmo con el que se pierde se ha acelerado en la economía global. Es indispensable convocar a la sociedad civil a que asuma su co-responsabilidad en la tarea de la defensa del patrimonio arqueológico, ya que este es, a fin de cuentas, suyo, no del Estado o de las instituciones que hoy lo resguardan. Por esta razón, en el contexto de la educación patrimonial, la interpretación busca producir efectos concretos en el visitante: transmitir mensajes en cuanto al contenido y promover actitudes y acciones concretas. Es por ello que tiene que ir más allá de la mera traducción del lenguaje técnico del especialista; implica establecer vínculos entre el patrimonio y el público, por medio de los valores patrimoniales, los valores universales que los monumentos y artefactos expresan.

La variante de interpretación que estamos desarrollando en México se inspira en la interpretación del patrimonio que sistematizó Tilden, la interpretación temática que propuso Ham originalmente para el patrimonio natural, y que afinaron metodo-

lógicamente Veverka y Larsen, entre otros autores.¹² Hemos incorporado elementos de la teoría antropológica (Gándara, 2004) y la pedagogía, y, más recientemente, hallazgos de la teoría dramática, del guion cinematográfico y de disciplinas tan diversas como el *wayfinding*¹³ y las ciencias de la comunicación. A esta nueva integración optamos por llamarle “divulgación significativa del patrimonio arqueológico”, precisamente para evitar los problemas y confusiones que derivan de la polisemia del término “interpretación” (Gándara, en prensa).

Evidentemente, en este breve ensayo no hemos intentado sino clarificar la manera en que entendemos, en el contexto de museos y sitios arqueológicos, la tripleta con la que iniciamos: curaduría, mediación e interpretación. Es momento ahora de ver si podrían aplicarse en el contexto de la educación patrimonial.

Un posible escenario de aplicación

La tradición museográfica mexicana establece cuando menos cinco momentos diferentes en la producción de una exposición: primero, el guion conceptual, que es una primera aproximación muy sintética al contenido y orientación con la que se abordará el contenido de la exposición; segundo, el guion temático, en el sentido del listado de tópicos o núcleos temáticos en los que

12 Véase Tilden (2008), Ham (2012), Veverka (2011), Knudson *et al.* (1995), Beck y Cable (2002), Brochu y Merriman (2004), Balboa (ed.) (2007), Gándara (2001; 2009), Jiménez (2007), Ledesma (2011) y Mosco (en prensa), entre otros.

13 Esta disciplina trata de cómo facilitar la orientación de los visitantes en un espacio determinado. Es para cubrir una de las tres orientaciones que requiere el visitante, la orientación espacial —las otras dos son la orientación cognitiva y la orientación valorativa (Gándara, 2012).

se organizará la exposición; tercero, el guion científico (o, en museos de arte, el guion curatorial), que suele ser un resumen exhaustivo de lo que se sabe sobre los temas incluidos; cuarto, el guion museográfico, que elije a partir del guion científico qué presentar y cómo presentarlo en términos de la colección y de los apoyos museográficos relevantes; y quinto, el propio montaje de la exposición. Es interesante notar que lo que sería el sexto paso no siempre se aplica: la evaluación de la eficacia de la exposición. Sin embargo, en México se ha mejorado mucho al respecto y actualmente no son tan raros los estudios de público y las evaluaciones sumarias de la exposición.

Hemos dicho desde hace tiempo (Gándara, 2005) que esta metodología tiene un efecto de embudo, sobre todo en el paso entre el guion científico y el guion museográfico, ya que normalmente el espacio de la exposición es finito —y, tal como les gusta señalar a los museógrafos, no todo cabe y es necesario dejar cosas fuera de la exposición—. Este recorte es el que, en años recientes, suele producir algunas fricciones entre el curador y el museógrafo (ahora que ya no son la misma persona), pues el curador acusa al museógrafo de mutilar y seleccionar de manera arbitraria fragmentos de su discurso; y el museógrafo acusa al curador de no entender la diferencia entre un libro y una exposición museográfica. Por fortuna, en la mayoría de los casos, las fricciones se resuelven con un poco de sacrificio de cada lado.

Algo similar ha sucedido en algunas experiencias de interpretación en sitios arqueológicos custodiados por el INAH. En condiciones ideales, el personal de la DOS realiza un taller en el que se crea, de manera colegiada con el experto del sitio, el discurso; el texto resultante es luego afinado y ajustado a las normas de la DOS, con la supervisión del experto. En este caso el proceso suele ser menos áspero, dado que el texto se construye de manera conjunta. En condiciones menos ideales, el arqueólogo envía un texto, equivalente al guion

científico de un museo, del que los intérpretes seleccionan e intentan traducir. En general ha sucedido que el arqueólogo llega a quedar insatisfecho por la manera en que “mutilaron” su trabajo, lo “vulgarizaron” o “lo rebajaron al nivel del público” —o llega incluso a acusar al intérprete de estar diciendo mentiras—. Venturosamente, el número de casos de conflictos graves ha sido pequeño pero, como se verá, el proceso tiene problemas paralelos a los que se dan en la relación entre curador y museógrafo.

Alejandra Mosco ha propuesto lo que, en mi opinión, puede ser una forma de evitar este efecto de embudo y agilizar el proceso, haciéndolo más cordial: propone el guion que ella denomina “temático”, pero que va más allá de la manera en que se entiende típicamente este documento, como lista de tópicos a tratar: incluye la definición de los mensajes centrales a comunicar (Mosco, en prensa:72-73), tal como sucede en la interpretación temática y, ahora, en la divulgación significativa. Además, propone un “guion curatorial”, que vendría después del guion científico, y que es un paso previo a la selección de obra, que hace esta vez el propio experto y no necesariamente el museógrafo; es un recorte a partir de la clarificación de los mensajes a comunicar. Estos mensajes, por lo regular una tesis central y siete más, menos dos mensajes subordinados, permitirán jerarquizar qué sí se dice y qué quedará obviado en la exposición, en el paso siguiente, el guion museográfico (Íbid: 73-75).

Al focalizar la atención mediante el guion temático (interpretativo), el experto ahora construye un guion científico que no pretende ya ser exhaustivo, sino que recupera y elabora sobre los mensajes que constituirán el contenido central de la interpretación. El documento siguiente, el guion curatorial, suele ser más breve y no requerir de “cirugía mayor” por parte del museógrafo o del intérprete en el sitio arqueológico. De hecho, lo ideal es que experto, intérprete y museógrafo

trabajen juntos en la definición de estos mensajes centrales, por lo que el consenso se busca desde una etapa anterior a la del propio guion museográfico (en el museo) o al esquema interpretativo (en el sitio patrimonial).¹⁴

Un elemento que me parece particularmente atractivo de la propuesta de Mosco es que logra unir, por primera vez en México, la tradición museográfica (de brillante trayectoria en nuestro país), con la tradición interpretativa empleada en parques y bosques naturales y, por extensión, en sitios patrimoniales culturales, en su variante de interpretación temática, tal como esta se ha desarrollado en México (y de la que Mosco es una importante expositora). Esta integración apunta para ser un elemento que facilite y armonice el trabajo de expertos, museógrafos e intérpretes. Y, por supuesto, el beneficiario será el visitante y, a la larga, el propio patrimonio. En su tesis de maestría, de próxima defensa, Mosco (en prensa) presenta ejemplos concretos de la aplicación de esta metodología no solamente en sitios patrimoniales, sino en exposiciones temporales de diversas temáticas.

14 Mi propia versión del asunto sería tener primero un documento de diseño conceptual, con los objetivos, estrategia y temática general del museo; luego un guion temático que incluya mensajes principales y desglose de los tópicos y subtópicos; en seguida un “documento base” (equivalente al guion científico), que se optimiza dado que solamente se desarrollan los tópicos y subtópicos en la medida en que lo demandan los mensajes principales y subordinados; posteriormente un guion interpretativo-temático o de divulgación (que desarrolla las tesis, plantea objetivos y sugiere maneras de ilustrar los mensajes principales), que equivaldría en cierto modo al “curatorial” que propone Mosco; para aterrizar en el guion museográfico. Esta metodología ha sido aplicada de manera incipiente en el diseño conceptual del Museo de Yaxcabá (Ortiz-Lanz, Gándara, Becerril, *et al.*, 2012).

Algunas reflexiones finales

¿Qué relación hay entonces entre curador, mediador e intérprete, en el contexto de museos y sitios patrimoniales?

- Que, aunque con seguridad el término “curador” no desaparecerá, la función del curador se simplifica y reduce a una tarea central: ser el experto en el contenido a comunicar. El término “experto en contenido” me parece mucho más preciso que el de “curador”, sobre todo ahora que este último se ha extendido fuera del mundo de los museos para abarcar aplicaciones tan disímiles como la “curaduría de bodas” o la “curaduría de libros”, con lo que cada vez se desdibuja más su contenido central.
- El término de “mediador” tiene ya un sentido más o menos consensuado en México: se relaciona más al animador o promotor cultural que al del experto en contenido o al experto en comunicación, al menos en el caso del patrimonio cultural, por lo que su uso en este contexto no sería tan afortunado como quizá en otros contextos museológicos.
- Que sería deseable, pero parece poco probable, que el mismo experto en el contenido lo fuera en la estrategia de comunicación; es decir, que fuera al mismo tiempo el intérprete o divulgador significativo. Deseable, porque entonces se combinaría su conocimiento sobre el contenido con su habilidad para comunicarlo. En la vida real esto no es fácil, en particular porque a los arqueólogos no se nos entrena en las habilidades de divulgación requeridas. Hasta hace poco tiempo ni siquiera había una materia al respecto en el plan de estudios de la ENAH. Dicho de otra manera, además del experto en contenido requerimos del experto en cómo comunicar ese contenido

de manera eficaz; ese es el papel del intérprete temático o divulgador significativo.

- Que, en consecuencia, lo que probablemente suceda es que el intérprete tenga que trabajar de cerca con el experto en contenido, para ayudarlo a definir los mensajes a comunicar y a elegir la mejor estrategia para comunicarlos. El intentar que el intérprete o divulgador se convierta al mismo tiempo en el experto en contenido es muy complicado; y, créanmelo, lo digo por experiencia propia, es extenuante. El especialista siempre sabrá más y estará más al día sobre la temática que el más entusiasta divulgador. En el proceso de intentar sustituir al intérprete por el experto se corre el riesgo no solamente de fracasar, sino de dejar ambas funciones incompletas.

- Por la misma razón, se requiere que el intérprete trabaje de cerca con quienes producirán los programas interpretativos: la propia exposición, el cederario y los demás recursos interpretativos (en el caso de sitios patrimoniales) o museográficos (en el caso de los museos). De nuevo, pretender improvisar al divulgador como museógrafo o experto en otros medios no solo es ineficiente sino que seguramente se notará en la calidad de los resultados. Cada uno de los especialistas en los diferentes medios, empezando por el museógrafo, es el experto en su respectivo lenguaje; la idea es que en conjunto, el experto en contenido, el intérprete/divulgador y los expertos en medios, trabajen en equipo y puedan llegar a acuerdos sobre las mejores soluciones.

- A la inversa, dejar que estos expertos en los medios acaben determinando lo que se dice, muchas veces por una tentación esteticista o efectista —sobre todo en los museos— sería contrario a la intención de promover una cultura de conservación. Para la educación patrimonial el centro deben de ser, sin

duda, los mensajes a comunicar, no el contenedor arquitectónico, la brillantez de la museografía o incluso la espectacularidad de la colección, venga esta o no al caso de lo que se quiere comunicar. Por supuesto, cuando se consigue que la presentación sea no solo eficaz, sino atractiva, emocionalmente impactante y se albergue en un espacio funcional y bello, pues qué mejor...

Como se señaló al inicio, estas reflexiones se hacen desde un punto de vista en particular: el de un divulgador de la arqueología y desde la experiencia del patrimonio arqueológico y la educación patrimonial en México. No pretenden una aplicación universal. Pero abren una interesante posibilidad, que es la de explorar si tendrían paralelo en otras áreas del trabajo museológico; si habría que redefinir los papeles del curador, el mediador y el intérprete en otros contextos. Así que cierro estas disertaciones invitándolos a seguir reflexionando colectivamente sobre esa posibilidad...

Bibliografía

Alloway, L. (1996). "The great curatorial dim-out". Reesa Greenberg. En Bruce W. Ferguson, y Sandy Nairne (eds.) *Thinking about Exhibition* (pp. 221-230). 1a. edición. Londres: Routledge

Balboa, C. (ed.) (2007). *La interpretación del patrimonio en la Argentina: estrategias para conservar y comunicar bienes naturales y culturales*. Buenos Aires: Administración de Parques Nacionales.

Beck, L., y Cable T. (2002). *Interpretation for the 21st Century: Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture* (2a. edición). Urbana, Illinois: Sagamore Publishing.

Brochu, L., y Merriman T. (2004). *Interpretación personal* (1a. edición). InterPress.

Buck, O. (2010). "Beyond the basics". *Journal of Interpretation Research* 15(1): pp. 45-49.

Cardós de Méndez, A. (1986). "La función del investigador-curador de museo". *El Museo. Boletín Informativo del Museo Nacional de Antropología*, 1(2).

Duggan, A. (1992). "Ethics of curatorship in the UK". *The Manual of Curatorship : A Guide to Museum Practice* (2a. edición), Londres; Boston: Butterworths, pp. 119-130.

Gándara, M. (En prensa). "De la interpretación temática a la divulgación significativa: un recuento personal de la breve historia de la interpretación del patrimonio arqueológico en México". *La interpretación del patrimonio arqueológico en México*. Zamora: Colmich.

____ (2001). *Aspectos sociales de la interfaz con el usuario. Una aplicación en museos*. PH. D. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

____ (2004). La interpretación temática: una aproximación antropológica. En H. Hernández de León y V. Quintero (eds.), *Antropología y Patrimonio: Investigación, documentación e intervención*. Cuadernos Técnicos. Junta de Andalucía. Sevilla: Editorial Comares. pp. 110-124.

____ (2005). *Metodología de interpretación temática. Proyecto de reestructuración para el Museo Regional de Tabasco "Carlos Pellicer"*. Villahermosa: Instituto Estatal de Cultura del Gobierno del Estado de Tabasco, Creativa de Proyectos, S. C.

____ (2009). *Proyecto de interpretación del patrimonio cultural de León, Guanajuato*. León: Instituto Cultural de León / Vive el Tiempo.

____ (2012). *La divulgación significativa del patrimonio arqueológico: un enfoque centrado en el visitante. Balances y perspectivas contemporáneas – XVI Aniversario del Museo Arqueológico de La Quemada*. Zacatecas: Obras Públicas del Estado de Zacatecas / Universidad Autónoma de Zacatecas.

Ham, S. (2012). *Interpretation: A Practical Guide for Making a Difference on Purpose*. Golden, Colorado: Fulcrum Publishing.

Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Londres: Routledge.

Jiménez, M. A. (2007). "Estrategias de planeación para la divulgación del patrimonio. Una introducción". *Red Patrimonio. Revista Digital de Estudios en Patrimonio Cultural*. La Piedad, Michoacán: Centro de Estudios Arqueológicos del Colegio de Michoacán.

Knudson, D., Cable, T., y Beck L. (1995). *Interpretation of Cultural and Natural Resources*. State College, Pensilvania: Venture Publishing.

Lawrence, G. (1991). "Rats, street gangs and culture : evaluation in museums". En Gaynor Kavanagh (ed.), *Museum Languages: Objects and Texts*. Leicester; Nueva York: Leicester University Press, pp. 19-37.

Ledesma, P. (2011). *El tesoro de Cuauhtémoc. Tiempo libre y disfrute del patrimonio arqueológico en Tlatelolco* (Tesis de Maestría). ENAH México.

Lewis, G. (1992). "Museum and their precursors: A brief world survey". *The Manual of Curatorship : A Guide to Museum Practice* (2a. edición). Londres-Boston: Butterworth, pp-5-21.

Mosco, A. (En prensa). *Metodología interpretativa para la formulación y desarrollo de guiones para exposiciones* (Tesis de Maestría en Museología), ENCRyM, México.

Ortiz-Lanz, J. E., Gándara, M., Becerril, F., et al. (2012). *MAYAX: Palacio de la cultura maya, Yaxcabá, Yucatán*. Cultura-Yucatán, Mérida, Estudio Museográfico.

Pearce, Susan M. (1990). *Archaeological Curatorship*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press.

Thompson, J. M. A. (1984). *The Manual of Curatorship : A Guide to Museum Practice*. Londres; Boston: Butterworths.

Tilden, F. (2008). *Interpreting Our Heritage* (4a. edición). Carolina: The University of North Carolina Press.

Veverka, J. A. (2011). *Interpretive Master Planning: Volume 1 - Strategies for the New Millennium*. Edimburgo: Museums.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Estudio arqueobotánico de algunos pilotes de madera de la cimentación del México antiguo

Ana Laura Avelar Carmona
Aurora Montúfar López

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Arqueobotánica, identificación taxonómica, Cuenca de México, madera, pilotes.

Resumen

Se estudia la madera de 176 pilotes arqueológicos prehispánicos y coloniales del subsuelo de la Ciudad de México: Catedral y Sagrario Metropolitanos, Palacio Nacional, Pozo Tláloc y Templo Mayor de la Zona Arqueológica de Tlatelolco, Plaza Manuel Gamio, Sistema de Transporte Colectivo Metro (Mexicaltzingo y Ermita). Los resultados indican que la madera para elaborar los pilotes, de hace más de 500 años, fue la de oyamel (*Abies religiosa*). Esta investigación contribuye al conocimiento de las plantas maderables aprovechadas por las sociedades antiguas, y aporta datos que enriquecen el trabajo de conservación y restauración de artefactos y otros elementos de madera arqueológica.

Introducción

La arqueobotánica se encarga principalmente del estudio e identificación de los restos vegetales en contextos arqueológicos, ahonda en las relaciones del hombre con su ambiente, define las especies de plantas de las que la sociedad hacía acopio y aprovechaba como alimento, medicina y abrigo (material de construcción). Asimismo, constituye también una de las alternativas para entender las condiciones del clima y la vegetación en el pasado. Su análisis es útil para definir la identidad taxonómica de las estructuras vegetales (fitolitos, polen, semillas, frutos, resinas, carbón, madera, etc.), que han

resistido al tiempo y son portadoras de información para entender y conocer el uso de los recursos naturales por las sociedades antiguas.

En México, la sistematización de los análisis arqueobotánicos adquiere estructura con la fundación del Departamento de Prehistoria, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1957. Desde entonces el estudio de la relación de las plantas, el hombre y su entorno tiene mayor relevancia, en especial frente a los hallazgos arqueológicos realizados por el Doctor MacNeish, en la década de 1960, en las cuevas secas del Valle de Tehuacán, Puebla, los cuales ofrecen aspectos importantes de la transición de las sociedades cazadoras recolectoras y nómadas que se transforman, a lo largo de miles de años, en sociedades agrícolas y sedentarias, según lo muestra el registro de abundantes olotes en esas las cuevas. Estos descubrimientos revelan cambios de incremento en su tamaño y número de hileras de granos de maíz, modificaciones propias del proceso de su domesticación, de la agricultura incipiente y del establecimiento de las prácticas agrícolas. Además de las estructuras de maíz, los arqueólogos recuperan diversas y numerosas plantas de recolección, que manifiestan las formas de su aprovechamiento por el hombre y también hablan del clima y la vegetación, en el pasado, hace por lo menos 7 000 años.

De igual modo el conocimiento del género o especie vegetal arqueológica informa, de manera indirecta, de las propiedades físicas y químicas que lo caracterizan, lo que permite comprender mejor su deterioro y posibilitan al restaurador elegir los mejores métodos para su estabilización y restauración, como sucede con los elementos de madera.

En este trabajo se estudian pilotes de madera de cimentación, los cuales en su mayoría provienen de áreas de ocupación nahua; otros corresponden a habitaciones coloniales de la antigua Tenochtitlan, que se convierte en el centro de la Nueva España con la llegada de los españoles.

Generalidades de la madera

La madera, leño o xilema secundario es un tejido vegetal formado por diversas células, que dan sostén a la planta y se encargan, principalmente, del transporte del agua y nutrientes (Timell y Wimmer, 2007, p. 7). Los vegetales que desarrollan madera se conocen como plantas leñosas y están representados por los árboles; estos se agrupan en coníferas y latifolias o árboles de hoja ancha. Las coníferas no tienen flores, sus semillas son desnudas y están dispuestas en estróbilos (piñas); tienen madera suave y de talla fácil, debido a que su composición celular es homogénea. En cambio, los árboles de hoja ancha son plantas con flores y frutos que envuelven a sus semillas; su madera es dura y difícil de trabajar, en la mayoría de los casos.

Área de estudio

La Ciudad de México se ubica en la parte baja de la Cuenca de México (figura 1), antigua zona lacustre rodeada de altas y majestuosas montañas cubiertas por diversos árboles maderables de relevancia económica y cultural, que representan varios tipos de bosques, conformados especialmente por árboles de coníferas: pinos (*Pinus* L.), abeto u oyamel (*Abies religiosa* (Kunth) Schltdl. y Cham., 1830) y cedros (*Cupressus* L. o *Juniperus* L.), además del ahuehuete (*Taxodium mucronatum* Ten.) que crece a la orilla de los ríos (Rzedowski, 2001, pp. 32-35), y constituye los bosques de galería. Estas coníferas pueden representar bosques donde el dominante fisonómico puede ser el pino (pinares) o el abeto (abetales).

Los pinares se encuentran en gran parte de la cuenca, en alturas que oscilan entre los 2350 a 4000 msnm y donde la precipitación es de 700 a 1200 mm anuales (Rzedowski, 2001, pp. 33-34). La altura de los pinos varía de 8 a 25 m y los hay de

La madera en los contextos arqueológicos de la Ciudad de México

Las actividades de acopio y empleo de madera en la cuenca, fueron favorecidas por la disponibilidad de los diversos y abundantes árboles que la conforman, por esta razón, los hallazgos de elementos maderables provenientes de contextos culturales del pasado, suelen ser afortunados y reflejan la disposición del recurso y las formas de su apropiación y transformación.

La conservación de la madera en contextos arqueológicos, requiere que el ambiente en donde se aloja tenga características físicas, químicas y biológicas especiales, que permitan su preservación natural a través de los siglos, pues estas se encargan de reducir los procesos de degradación de la materia orgánica. Entre estos factores destaca la homogeneidad en las condiciones de temperatura y concentraciones bajas de oxígeno y luz en el lugar de la inhumación de los artefactos culturales, en este caso de madera. Ello inhibe el crecimiento de microorganismos aerobios, como hongos y bacterias, agentes destructores de materiales orgánicos por excelencia. Los pantanos (turberas), fondos de lagos, mares y glaciares son ambientes en donde suelen prevalecer estas condiciones y, por ende, garantizan la conservación de restos botánicos (Blanchett, 2003, p. 330; Kosuma, 2004, p. 1).

En la Cuenca de México la mayoría de los artefactos de madera en estudio han sido recuperados de contextos arqueológicos en sustratos anegados, con ausencia de luz y oxígeno. Estos materiales quedaron enterrados, dichos sustratos y recibieron la influencia del nivel freático alto de extintas áreas lacustres (Barajas, Mancilla, Sanromán y Hernández, 2016, p. 19).

Antecedentes históricos

El terreno que ocupó Tenochtitlan se caracteriza por ser altamente compresible, pues las arcillas de origen volcánico que lo constituyen y formaban los sedimentos de los antiguos lagos que lo circundaban, tienen la propiedad de perder y absorber agua fácilmente (Jaime, 1990, p. 128). Por esta razón, los antiguos pobladores de la ciudad, para dar estabilidad a sus construcciones usaron, entre otros sistemas de cimentación, aquel elaborado a base de pilotes o estacas de madera, el cual consistió en clavar a distancias fijas gran cantidad de estacas en el área donde edificarían (Gussinyer, 1974, p. 34 y 39) (figura 3).

Con relación a los pilotes prehispánicos Gussinyer indica que estos no rebasaban los 10 m de longitud y su diámetro oscilaba entre 8 y 12 cm (1974, p. 39); Vetancurt menciona que eran de 5 a 10 varas (1982, p. 1), es decir, 4 y 8 m, aproximadamente, y Montúfar agrega que el diámetro de los pilotes



Figura 3. Bosque de oyamel en el Desierto de los Leones, Ciudad de México. Avelar Carmona, 2016.

prehispánicos de la Catedral Metropolitana era de 10 cm y que en los coloniales de 20-25 cm (1999, p. 115).

De acuerdo con Horn (1993), el trabajo y explotación de la madera, en el pasado, se concentró en las zonas boscosas del sur y sureste de la Cuenca de México, en San Pedro Quauhximalpan, La Magdalena Contreras, Coyoacán, y varias zonas más (1992, p. 36) (figura 1). Estas actividades también se ejercieron en los bosques de la región de Chalco, y de hecho a los habitantes de esta zona se les consideraba diestros hacheros y carpinteros (Jalpa, 2010, p. 93). La madera, al igual que otros productos, era transportada en canoas mediante redes comerciales establecidas desde la época prehispánica, de los embarcaderos de Chalco a diferentes poblaciones localizadas en las orillas de los lagos (Jalpa, 2010, p. 83).

La piedra y la madera fueron las materias primas que se utilizaron en mayor medida para elaborar artefactos de uso (Katz, 1994, p. 43). Particularmente la madera se utilizó en la configuración de cucharillas, cascos, escudos, armas, máscaras, instrumentos musicales, canoas, material para construcción, leña y carbón, etc., además de ser fuente de colorantes (Katz, 1994, pp. 200-201; Sahagún, 1982, pp. 662, 698 y 699; Hernández, 2000, pp. 43-45 y 129; Vetancurt, 1982 pp. 46-47). La madera de encino, como hasta hoy, era la preferida para hacer herramientas, y la de pino, como material de construcción (Sanders, Parsons y Santley, 1979, p. 293), por ejemplo tejamanil, vigas, jambas y estacas de cimentación.

Los árboles empleados para elaborar pilotes fueron oyamel (Tenango y Lam, 1995, p. 194; Muñoz, 1998, p. 272; Torres, 1895, p. 63; Montúfar, 1999, p. 115), pino (Enciso, 1980, p. 170, Ávila, 1992, p. 45; García-Bárcena (comunicación personal, 3 de abril de 2009), ahuehuete (Torres, 1895, p. 63; Tenango y Lam, 1995, p. 194; Musset, 1996, p. 151) y cedro (Hernández, 1959, p. 46; Vetancurt, 1982, p. 1), que como ya se indicó, con este término se hace referencia a dos géneros de árboles de la familia Cu-

pressaceae, identificados y descritos por diversos autores como materia prima para elaborar pilotes: *Cupressus* (Filloy, 1992, p. 198; Tenango y Lam, 1995, p. 194) y *Juniperus* (Filloy, 1992, p. 198; Tenango y Lam, 1995, p. 194). Otras maderas, en este caso latifoliadas, sirvieron para configurar pilotes de cimentación: *Salix* H. B. K. (ahuejote) (Carballal y Flores, 1993, p. 191) y *Populus* L. (álamo) (Tenango y Lam, 1995, p. 194).

Desarrollo

En esta investigación se analizaron 176 muestras de madera de pilotes de cimentación provenientes de la Catedral y Sagrario Metropolitanos, Palacio Nacional, el Pozo Tláloc y el Templo Mayor de la Zona Arqueológica de Tlatelolco, Plaza Manuel Gamio, estaciones Mexicaltzingo y Ermita del STC Metro de la Ciudad de México (figura 4).

El análisis de las maderas arqueológicas se llevó a cabo en el Laboratorio de Paleobotánica de la Subdirección de Laboratorios y Apoyo Académico (SLAA) del INAH. En algunos casos, antes de tomar la muestra para el análisis, los pilotes fueron medidos en su longitud y diámetro, a excepción de aquellos que estaban enterrados, por ejemplo ciertos elementos de Tlatelolco y de los pilotes representados por un fragmento.

La identificación taxonómica de la madera se fundamenta en sus cualidades anatómicas, es decir, en el arreglo de su estructura celular. Este tipo de estudios requiere obtener tres diferentes cortes de una misma muestra, uno transversal (Tr), otro longitudinal radial (Rd) y el tercero longitudinal tangencial (Tg) (figura 5) y de la preparación y montaje de estos para su análisis. Cabe señalar que debido al deterioro de las maderas arqueológicas, su preparación e identificación resulta complicada, y que si bien las técnicas histológicas usadas tradicionalmente en el estudio de las maderas contemporáneas



Figura 4. Fragmentos de pilotes provenientes de Mexicaltzingo, Ciudad de México. Avelar Carmona, 2013.

pueden ser útiles, en la mayoría de los casos estas requieren algunas modificaciones, según las peculiaridades de cada elemento en estudio (Hardley, 1990, p. 190).

Los tres diferentes cortes se practicaron de diversas formas; cuando la muestra fue suficiente se obtuvieron cubos de aproximadamente 1 cm por lado. Estos se sumergieron en una solución de glicerina-alcohol etílico absoluto-agua (1:1:1), por un mes o hasta comprobar que la madera se podía cortar con facilidad, para luego obtener las tres diferentes secciones con un micrótomio de deslizamiento Leitz tipo 1300. En el caso de las muestras pequeñas, donde no se podía obtener un cubo, las secciones se lograron manualmente con una navaja de una hoja.

La técnica de tinción usada en este trabajo fue la descrita por Sandoval (2005, p. 105), como a continuación se detalla, sin olvidar las modificaciones hechas de acuerdo con las características de cada muestra.

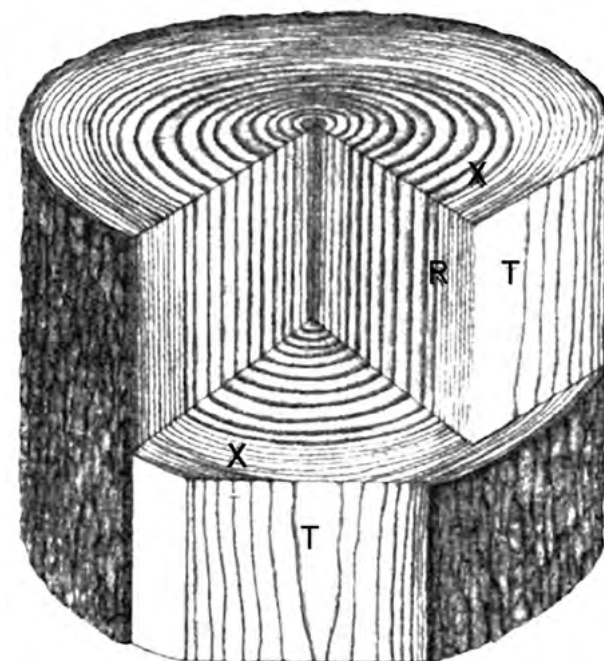


Figura 5. Cortes transversal (X) longitudinal radial (R) y longitudinal tangencial (T) de una troza de madera. Tomado de Hardley (1990, p. 12).

- 1) Teñir con safranina las tres diferentes secciones de madera (Tr, Rd y Tg).
- 2) Lavar con agua destilada el exceso de colorante.
- 3) Deshidratar gradualmente con soluciones de alcohol de 30, 50, 70, 95 por ciento y absoluto. Hacer como mínimo dos cambios en cada concentración, por dos minutos.
- 4) Agregar aceite de clavo.
- 5) Realizar dos cambios de xilol.
- 6) Colocar las tres secciones sobre un portaobjetos.

Adicionalmente a las muestras así obtenidas se les agregó una o dos gotas de Bálsamo de Canadá y se taparon con un cubre objetos.

No todos los cortes requirieron de ser teñidos, pues los caracteres diagnósticos para identificarlos fueron fácilmente observados sin colorante.

La identificación de las maderas se llevó a cabo mediante el método de comparación, observación a través de un microscopio de luz óptico Leitz Dialux EB-20 y el uso de literatura especializada (Jane, 1956; Kukachka, 1960; Panshin y de Zeeuw, 1964; Comité IAWA, 1989; Hardley, 1990; Comité IAWA, 2004). La contrastación de cada una de las maderas arqueológicas se realizó utilizando elementos maderables actuales, recolectados e identificados de manera precisa por las autoras. Cabe destacar que el método de comparación, en este caso anatómico, es el que se ha usado de manera general durante varios años en numerosos trabajos de taxonomía, no solamente vegetal.

Resultados y discusión

Los resultados obtenidos indican que la madera de oyamel es la que apareció mejor representada como pilotes (figuras 2 y 6); esta representó 79 por ciento de los pilotes prehispánicos y 67 por ciento de los coloniales, y constituyó 77 por ciento del total de las muestras estudiadas (figuras 7 y 8); estos datos coinciden con los registros y análisis hechos por varios autores (Tenango y Lam, 1995, p. 194; Muñoz, 1998, p. 272; Torres, 1895, p. 63; Montúfar, 1999, p. 115), y destacan el alto índice del uso de la madera de oyamel como materia prima para los pilotes de cimentación.

La madera de pino representó 3 por ciento de los pilotes prehispánicos estudiados (figuras 7 y 8); esta también ha sido reportada por otros autores (Enciso, 1980, p. 170; Ávila, 1992, p. 45; García-Bárcena (comunicación personal, 3 de abril de 2009). Esta proporción es muy baja y llama la atención, porque los pinares constituyen grandes poblaciones de los bos-

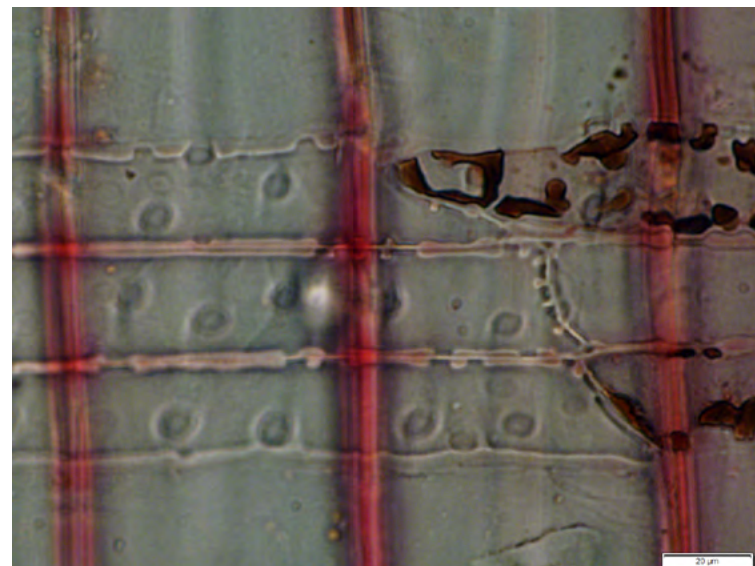


Figura 6. Sección longitudinal radial o campo de cruce de oyamel, perteneciente a una madera.

ques de coníferas de la Cuenca de México (Rzedowski, 2001, pp. 33-34).

También hacen su aparición los pilotes elaborados con madera de cedro; estos representan 16 por ciento del material prehispánico y 33 por ciento del colonial (figuras 7 y 8).

Otras muestras solo se identificaron como madera de coníferas, ya que su deterioro no permitió observar las características necesarias para definir su taxón; estas representaron 2 por ciento del material prehispánico (figura 7).

Los pilotes prehispánicos midieron en promedio 0.94 m de largo y 8 cm de diámetro, y los coloniales tenían como media 1.44 m de longitud y 25.14 cm de diámetro; datos muy parecidos a los reportados por Montúfar (10 cm de diámetro los prehispánicos y 20-25 cm y 4 m de largo los coloniales) (1999, p. 115). Este hecho muestra que las estacas prehispáni-

cas tienen menores dimensiones, además de que las medidas promedio están dentro de los rangos de longitud y diámetro, los cuales Gussinyer y Vetancurt ubican arriba de arriba de 10 m de longitud y 8 y 12 cm de diámetro (1974, p. 39; 1982, p. 1). Con relación a la procedencia de los árboles usados como materia prima para configurar los pilotes, se sugiere que estos provenían del sur de la cuenca, particularmente de las zonas



Figura 7. Total de elementos prehispánicos analizados.

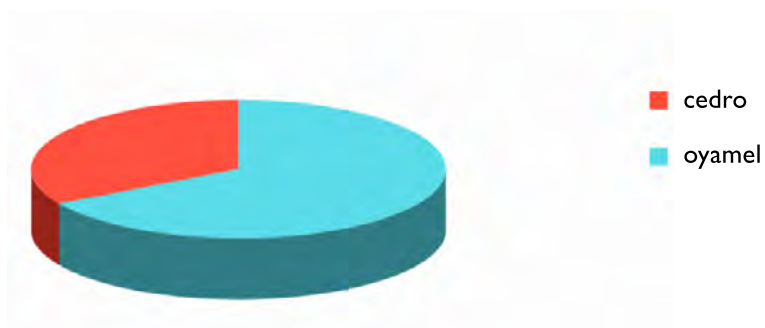


Figura 8. Total de elementos coloniales analizados.

cercanas a la región de Chalco, pues estos bosques abundan en oyamel y pertenecen a una de las áreas más húmedas de la cuenca (Rzedowski, 2001, p. 32); sitios que corresponden a las áreas boscosas de mayor explotación durante las épocas prehispánica y colonial (Horn, 1993, p. 36; Jalpa, 2010, p. 93) y que por ello se les distingue hasta nuestros días. No hay que olvidar que hubo una importante red comercial a través de los lagos y las orillas de Chalco; se calificaron como áreas en donde había importantes puertos de los que partían canoas llenas de madera y de toda clase de bastimentos hacia diversos puntos de la cubierta lacustre de la cuenca (Jalpa, 2010, p. 83). Por otro lado, conviene señalar que este artículo deriva de un trabajo más amplio y que está en proceso de culminación.

Conclusiones

En suma, los datos obtenidos indican el uso destacado de la madera de oyamel como materia prima para manufacturar pilotes de cimentación, desde la época prehispánica.

El pilotaje prehispánico está representado por tres diferentes tipos de árboles que, en orden de importancia, son: oyamel, cedro y pino.

En cambio, los pilotes coloniales son únicamente de dos tipos, de oyamel y cedro.

Las medidas promedio de los pilotes prehispánicos fueron de 0.94 m de largo y 8 cm de diámetro.

Probablemente las maderas analizadas procedían de la zona sur de la cuenca, especialmente de las áreas boscosas de Chalco.

Bibliografía

Ávila, E. del C. (1992), *Características que presenta la pared celular de la madera arqueológica saturada de agua y su comportamiento ante ciertos procesos de conservación*, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, Instituto de Antropología e Historia.

Barajas, M., M. Mancilla, A. Sanromán y K.V. Hernández (2016), “Los objetos de madera del Templo Mayor”, *Arqueología Mexicana*, núm. 140, pp. 18-23.

Blanchette, R. A. (2003), *Deterioration in Historic and Archaeological Woods from Terrestrial Sites*, en R. J. Koestler, V. H. Koestler, A. E. Charola y F. E. Nieto-Fernandez (eds.), *Art, Biology, and Conservation: Biodeterioration of Works of Art*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, pp. 328-347.

Carballal, M. y M. Flores (1993), *El Peñón de los Baños (Tepetzinco) y sus alrededores: interpretaciones paleoambientales de la porción noroccidental del lago de Texcoco*, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia). Instituto de Antropología e Historia.

Comité IAWA (1989), “List of microscopic features for hardwood identification”, *IAWA Bulletin*, 10(3), pp. 219-339.

____ (2004), “List of microscopic features for softwood identification”, *IAWA Journal*, núm. 25, pp. 1-70.

De Teresa, C. (1990), *Problemas de la Cuenca de México*, en J. Kumate y M. Mazari (coords.), México, El Colegio Nacional, pp. 115-144.

Enciso, S. (1980), “Cimentación con pilotes en el Templo Mayor”, *Naturaleza*, II (3), pp. 167-171.

Espinosa, J. (2001), “Gymnospermae”, en J. Rzedowski y G. Calderón, *Flora Fanerogámica del Valle de México*, Pátzcuaro, Michoacán, Instituto Nacional de Ecología y Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, pp. 44-55.

Filloy, L. (1992), *La conservación de la madera arqueológica en contextos lacustres: la cuenca de México*, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, Instituto de Antropología e Historia.

Gussinyer, J. (1974), “La cimentación de edificios prehispánica en la ciudad de México”, *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 8, pp. 31-40.

Hardley, R. B. (1990), *Identifying Wood: Accurate Results with Simple Tools*, Newtown, Connecticut, The Taunton Press.

Hernández, F. (1959), “Historia de las plantas de la Nueva España”, *Historia Natural de Nueva España: Obras completas de Francisco Hernández*, tomos I y II, México, Universidad Nacional de México.

Hernández, A. (ed.) (2000), *Antigüedades de la Nueva España*, Colección Crónicas de América, Madrid, Destin.

Horn, R. (1993), “Coyoacán: aspectos de la organización sociopolítica y económica indígena en el centro de México (1550-1650)”, *Historias* (29), pp. 31-52.

Jaime, A. (1990), “Problemática de la ingeniería de cimentaciones en el Valle de México”, en J. Kumate y M. Mazari (coords.), *Problemas de la Cuenca de México*, México, El Colegio Nacional, pp. 115-144.

Jalpa, T. (2010), “Migrantes y extravagantes: indios de la periferia en la Ciudad de México durante los siglos XVI-XVII”, en F. Castro (coord.), *Los indios y las ciudades de Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, Serie Historia Novohispana, 84, pp. 79-104.

Jane, F.W. (1956), *The Structure of Wood*, Nueva York, MacMillan.

Katz, F. (1994), *Situación social y económica de los aztecas durante los siglos XV y XVI*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Kosuma, Y. (2004), *Characteristics of Waterlogged Woods*, documento electrónico consultado en <<http://www.nara.acu.or.jp/elearning/2004/waterlogged-woods.pdf>>.

Kukachka, F. B. (1960), “Identification of Coniferous Woods”, *Tappi*, 43(11), pp. 887-896.

Montúfar, A. (1999), “Estudio arqueobotánico del subsuelo”, en E. Matos (coord.), *Excavaciones en la Catedral y el Sagrario Metropolitanos: Programa de Arqueología Urbana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Obra Diversa, pp. 111-115.

Muñoz, D. (1998), *Historia de Tlaxcala*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Musset, A. (1996), “De Tláloc a Hipócrates: el agua y la organización del espacio en la Cuenca de México (siglos XVI-XVIII)”, en A. Tortolero (coord.), *Tierra, agua y bosques: historia y medio ambiente en el México Central*, México, Universidad de Guadalajara, pp. 127-177.

Panshin, A. J. y C. de Zeeuw (1964), *Textbook of Wood Technology*, Nueva York, McGraw-Hill.

Rzedowski, J. (2001), “Introducción”, en J. Rzedowski y G. Calderón, *Flora fanerogámica del Valle de México*, Pátzcuaro, Instituto Nacional de Ecología y Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, pp. 5-43.

Sahagún, F. B. de (1982), *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Editorial Porrúa, Colección Sepan Cuantos, 300, pp. 1-1093.

Sanders, W. T., J. R. Parsons y R. S. Santley (1979), *The Basin of Mexico: Ecological Processes in the Evolution of a Civilization*, Nueva York, Academic Press.

Sandoval, Z. E. (2005), *Técnicas aplicadas al estudio de la anatomía vegetal*, México, Instituto de Biología, Universidad Nacional Autónoma de México, Cuadernos 38.

Timell, T. E. y R. Wimmer (eds.) (2007), *Wood Structure and Environment*, Heidelberg, Springer.

Tenango, G. y S. Lam (1995), “Maderas utilizadas en la cimentación de edificios novohispanos”, *Presencias y encuentros: investigaciones arqueológicas de salvamento*, México, Dirección de Salvamento Arqueológico, INAH, pp. 187-197.

Torres, A. (1895), “Introducción al estudio de la construcción práctica”, en P. Paz (coord.), *Apuntes para la enseñanza de la construcción práctica*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 145, edición facsimilar, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001, México.

Vetancurt, A. de (1982), “Teatro mexicano: descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos, políticos, militares, y religiosos del nuevo mundo occidental de las Indias”, en A. Vetancurt, *Teatro mexicano. Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México y Menologio franciscano de los varones más señalados, que con sus vidas ejemplares, perfección religiosa, ciencia, predicación evangélica en su vida, ilustraron la Provincia del Santo Evangelio de México*, México, Editorial Porrúa, edición facsímil de 1698.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Incontenible: entre la creación artística y la conservación

Colectivo Sonámbulo:

Karla Rebolledo

Darío Alberto Meléndez Manzano

Ana Lizeth Mata Delgado

Claudia María Coronado García

Sulema Sánchez Cantú

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx

www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Conservación, arte contemporáneo, trabajo interdisciplinario, arte efímero, colaboración artista-restaurador, procesos de transformación, materia orgánica.

Resumen

¿De qué manera las prácticas de la conservación pueden ser un elemento sustancial en un proceso creativo? ¿Es posible congelar las etapas de la muerte desde la presencia y no solamente desde el registro fotográfico? *Incontenible* es un proyecto de investigación interdisciplinaria que tiene como objetivo estudiar y preservar materia orgánica en diferentes estados de descomposición. En este proceso se vinculan la investigación de materiales y los procesos relativos a la conservación apoyada por el conocimiento histológico, como las exploraciones estéticas provenientes del arte que busca situarse a medio camino entre el arte efímero y el arte objetual.

Antecedentes

A mediados del 2015 el Colectivo Sonámbulo¹ recibe la invitación de parte del Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo (STRAMC) de la ENCRyM para continuar con el proyecto colaborativo en-

¹ Conformado por la Mtra. Karla Rebolledo (Licenciada en Teatro por la Universidad Veracruzana y Maestra en Artes Visuales con énfasis en Arte y Entorno por la Academia de San Carlos, UNAM) y el Dr. Darío Meléndez (Licenciatura y Maestría en Artes y Diseño FAD de la UNAM y Doctorado en Arte y Diseño por la UNAM).

tre ambas instancias. El primer punto de encuentro fue la obra *Símbolo descarnado* (Meléndez, 2015, e-pub), la cual consistía en la descomposición de los cadáveres de un águila y una serpiente dentro de una vitrina (figura 1). Dicha acción artística se ajustaba a las líneas de investigación del Seminario sobre el estudio de materia orgánica y su conservación.

Sin embargo, a principios del 2016, se decide integrar a esta línea de investigación a la entonces estudiante del décimo semestre, Sulema Sánchez Cantú, de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO), ya que los temas orgánicos, en específico sobre la taxidermia, fue lo que la motivaron a cursar este Seminario Taller. De tal suerte que estas acciones derivaran en caso de estudio para la tesis de licenciatura en Restauración.



Figura 1. Darío Meléndez, *Símbolo descarnado*, materia orgánica en descomposición y vidrio templado, 80 x 155 x 50 cm, 2013.

Pasados algunos días, el Colectivo Sonámbulo plantea la iniciativa de aprovechar los conocimientos y las dinámicas de la Conservación para generar una pieza que fuera realmente interdisciplinaria y no solamente una asesoría y/o un registro de los procesos y de la obra. Pensando en ello e inicialmente inspirado

en grabados japoneses del género *kusozu*² (Chin, 1998, pp. 3-4). El Colectivo Sonámbulo plantea trabajar la idea de la descomposición, en una suerte de pieza-proceso partiendo de un ensamble orgánico de Rebolledo (figura 4).

Así nace la obra *Incontenible* la cual consiste, en términos ideales, en presentar nueve patas de cerdo en estados de pudrición sucesivos. Una obra que se fuga sin desaparecer del todo y que tensa las relaciones entre lo objetual y lo efímero. Hay que destacar que, a diferencia de las obras de Damien Hirst, Grupo Semeño, Peter Greenaway o de los mismos grabados japoneses, *Incontenible* busca congelar rebanadas de tiempo del devenir de la carne y no solo registros o taxidermias.

Por último, el Colectivo Sonámbulo busca explorar los territorios de lo informe resultado de las transformaciones de la carne, condición que nos confronta con lo real al evidenciar nuestra propia fragilidad física. Por esta razón *Incontenible* no está amparada por cuestiones discursivas, sino que apunta a enfrentarnos a la experiencia misma.

2 Uno de los ejemplos más fehacientes de este tipo de aceptación del devenir y, por lo tanto, de la muerte, es el género de pintura japonesa llamada *kusozu*, término nipón que significa “los nueve estados” refiriéndose a las nueve etapas de la descomposición del cuerpo humano, motivo característico de este estilo. Dicho género artístico se desarrolló del siglo XIII al XIX d. C. y estuvo presente no solo en la pintura, sino que se extendía también a la literatura y es una clara influencia de la presencia del budismo zen en Japón. Si bien este género de pintura ya no existe más, da cuenta de una de las actitudes esenciales del pensamiento oriental de raíz budista: “La naturaleza de la vida en este mundo es la mutabilidad y la impermanencia”. Ver más en Gail Chin, “The Gender of Buddhist Truth. The Female Corpse in a Group of Japanese Paintings”, *Japanese Journals of Religious Studies*, 1998, 25/3-4.

La creación artística y la restauración

El punto de partida para que se dé la colaboración entre un restaurador y un artista durante el proceso creativo es la confianza del segundo en que el primero le ayudará a crear obras que se mantengan en el tiempo fieles a su intención original.

Eva Fuentes (2015, p. 44)

Este paradigma señala dos vertientes: por un lado, expone cómo las funciones del restaurador/conservador de arte contemporáneo se han ampliado y, por otra parte, propone que todo fenómeno que involucre a la disciplina de la restauración amerita ser explorado, ya que, el constante cambio en el arte actual introduce nuevos parámetros en el campo de la conservación/restauración.

Los motivos que llevan a un artista a solicitar la participación de un restaurador, son variados, quizá el más importante es aquel en donde la complejidad material o la mezcla y/o uso de los mismos resulte en un objeto distinto al que se tenía contemplado.

La obra *Incontenible* estará constituida por tejido orgánico animal (pezuña de cerdo) y se conformará de nueve módulos. Cada módulo será decidido por Sonámbulo según los criterios que les parezcan esenciales para la comprensión del proceso de descomposición, así como la estética buscada, y serán decididos en la etapa de experimentación previa, sobre probetas. Durante esta experimentación, se registrará —en imágenes, video, dibujos y bitácora— el proceso de descomposición de la materia orgánica.

El registro planeado, no solo dará la pauta para evaluar los procesos y los materiales, también será la primera de una serie de acciones que ayuden a conservar la obra proyectada que por naturaleza es efímera.

El asesoramiento a los artistas durante la materialización de la obra exige diseñar una metodología concreta que facilite la comprensión de la materia seleccionada, su tratamiento y la idea planteada, sin que difiera o afecte los procesos creativos. Esto es, al ser un proceso artístico (suele ser subjetivo), el restaurador puede acompañar al artista realizando un registro minucioso —de los materiales, las condiciones climáticas, las variantes existentes, las disertaciones artísticas, los aciertos, los errores, etc.— de manera que estos procesos, por más subjetivos que sean, puedan repetirse si se siguen las condiciones y especificaciones registradas.

La obra, por lo tanto, será el resultado de una numerosa toma de decisiones en conjunto, cada uno aportando conocimientos desde su formación para lograr un resultado lo más cercano al objeto imaginado.

Así, para esta colaboración, uno de los primeros arreglos fue redactar un acuerdo de colaboración entre las partes involucradas; en este documento se señalaron las actividades específicas de cada área (artista/restaurador); asimismo describe cada una de las fases que comprende el proyecto, y el periodo considerado para realizar cada fase.

Este documento ayudó a identificar tres etapas requeridas para la realización de *Incontenible*, pero que bien puede servir como modelo para la materialización de alguna otra idea en objeto. De estas tres etapas, la primera de ellas fue denominada *la idea gestora*, seguida por *la elección de los materiales*, y por último, *la materialización de la idea*. Separarla en etapas ayudó a comprender el grado de acción y las tareas de cada participante.

De estas tres etapas, la primera y esencial es la formulación de la idea detrás de la obra. En el caso de *Incontenible*, Colectivo Sonámbulo parte de una serie de sucesos previos que le dieron forma y sentido, que fueron develados en una



Figura 2. Etapas para realizar *Incontenible* y propuesta de incidencia de cada participante.

primera entrevista³ (Mata y Landa, 2011, p. 75) al colectivo, de la cual se obtuvo información general sobre el origen de la obra, el concepto, la materialidad y la relevancia de su significado, así como las aspiraciones estéticas y la intención de perdurabilidad de la misma.

De la primera entrevista, Karla Rebolledo comenta que,

al estudiar Artes Visuales en la Academia de San Carlos, durante la clase de Collage, instalación y ensamble, la profesora [le] pidió llevar a la próxima sesión, cualquier material orgánico para compartir con los compañeros de clase. Salí con una compañera al centro de la ciudad a pensar qué llevaríamos. Yo aún no lo sabía, pero tenía perfectamente claro que sería algo inusual [...]. Al frente de una carnicería, vi las tripas colgando de los ganchos, los pedazos de carne con moscas que volaban alrededor de ellos y supe que

eso era perfecto. Entré y pedí que me dieran lo más feo que tenían; ante tal petición, el carnicero se me quedó mirando intentando recorrer su idea de la fealdad. Yo intenté ayudarlo, preguntando: “¿ojos, tripas, una cabeza, patas?”. Esa última palabra lo despertó y me dijo que solo tenía patas. Le pedí dos.

La experimentación con este material orgánico, le “provocó que surgieran múltiples ideas de lo que podía hacer con él”. Además de cuestionarse: “¿cómo algo tan pueril es capaz de generar tanta desazón y sorpresa? Y no solo eso, ¿cómo esa desazón y miedo se extiende hasta los espacios galerísticos, museos y, en general, circuitos de arte, incluyendo aquellos que tienen un discurso alternativo?”

Rebolledo menciona también que el ensamblaje realizado con las dos patas de cerdo no solo había cumplido con su propósito, sino que le había abierto las puertas a las múltiples posibilidades y significados que aporta el uso de la materia orgánica comestible al arte. A lo que agrega que le “seguía pareciendo magnífica, con toda la contingencia y organicidad que desprendía, con esa *imagen contrastante y el olor entre dulzor y cadáver*” (figura 4).

Este primer ensamblaje impacta en el Colectivo So-námbulo cuestionándose sobre

cuál podría ser el futuro para la pieza; pensaba en convocatorias, algo en un museo o las múltiples galerías que hay, especialmente las alternativas; sin embargo, me di cuenta de que, ante el proceso de putrefacción, que para mí era primordial, *resultaba casi imposible que algo pudiera llevarse a cabo*.

De ahí que surja una segunda versión en el 2015, cuando Darío Meléndez se integra a un taller del Colectivo Arte + Ciencia llamado “Antropología del cerdo”, el cual estaba enfocado en generar piezas para una muestra final inspirándose

³ La entrevista al artista es una de las herramientas metodológicas que emplea el STRAMC como punto de partida para el estudio de las obras contemporáneas: “el objetivo principal es plantear interrogantes específicas directamente relacionadas con la obra que se ha de intervenir, cuestionamientos y dudas que sólo el creador puede responder de manera contundente”.

en el tema de la animalidad llamada *Bestiario del fin del mundo*. El evento se llevó a cabo en una galería “alternativa” llamada El Quinto Piso, ubicada en el 5o. piso de un estacionamiento del centro de la ciudad. Dado el espacio de exposición y las fotos de aquel ejercicio de la flor-pata, el Maestro Meléndez propone tomar la pieza y multiplicarla en cien módulos y presentarla por primera vez como Colectivo.



Figura 3. Karla Rebolledo, *Sin título, ensamble-2*, macetas y materia orgánica, 40 x 35 x 30 cm. Fotografía digital (registro), 2012.

Sonámbulo comenta al respecto:

pensábamos que, por la naturaleza del lugar, el *statement* de la galería y la temática del taller no habría ningún problema en montar la

obra, ya que estas circunstancias invitaban a trabajar con la presencia de lo animal. Esta pieza se planteó como un festín para la fauna nociva del lugar, de ahí su nombre: *Paraíso*.

Los miembros de El Quinto Piso se negaron a presentar la pieza argumentando que “contaminaba” el lugar y que aunque su espacio era alternativo consideraban imposible mostrarla. Ante esto, los miembros del colectivo Arte + Ciencia se pronunciaron a favor del montaje considerando que era necesaria la presencia y no solo la representación de lo animal, con todas las amenazas que esto implicara.

Finalmente, *Paraíso* fue mostrada teniendo una recepción altamente favorable al ser una de las piezas más comentadas de la muestra. No obstante, 72 horas después —el día del desmontaje—, y estando las patas ya con cierto grado de descomposición, ni El Quinto Piso ni el Colectivo Arte + Ciencia quisieron involucrarse más con ella; parecía solo ser positiva en el momento del evento, de la foto, del asombro y del protagonismo ante lo inusual (figura 4).

Tras estas experiencias el Colectivo Sonámbulo voltea a la restauración pensando en la posibilidad de trabajar la obra con cierto grado de descomposición. De esta manera surge la idea para colaborar, pedir orientación y asesoría en la producción de esta idea. Es poco usual que los restauradores sean involucrados en el proceso creativo, y sin embargo se ofrecía la posibilidad de pensar a futuro, anticipando los deterioros y prevenirlos.

De esta experiencia, surge la idea de la obra *Incontenible*, en la cual se registrarían nueve estados sucesivos de descomposición del tejido animal y se establecerían las directrices para las fases de investigación, experimentación y elaboración. También fue posible determinar que la intención artística, así como las aspiraciones estéticas de la obra, podrían lograrse si una de las características que los artistas buscaban era la de conservar el *color*. Es decir, aspiran a preservar los cambios de color de la



Figura 4. Sonámbulo, *Paraíso*. Instalación-macetas y materia orgánica, 400 x 350 x 30 cm. Fotografía digital (registro), 2015.

materia orgánica animal como evidencia de la descomposición de la carne.

Asimismo fue posible percatarse de que los artistas no tenían un conocimiento certero del tiempo en el que ocurre el proceso de descomposición del tejido orgánico animal, lo que brindó la oportunidad de incurrir en la investigación de los procesos de putrefacción, detención de la descomposición y momificación. Heinz Althöfer señala “No basta solo con conocer los materiales y adueñarse de las técnicas de la restauración [...]. Actualmente es necesario penetrar profundamente en el universo intelectual del artista”. Para adentrarse en el tema ha sido necesario revisar fuentes bibliográficas acerca de la *tafonomía forense*,⁴ los tratamientos empleados para la preservación de tejido orgánico y, en específico, la anatomía de la pezuña de cerdo.

Conocida la idea gestora, entonces seguía la pregunta, ¿qué métodos podrían ser empleados para la materialización de la idea? En esta segunda fase se tendrían que determinar los lineamientos que guiarían la elaboración de la obra. En este caso —y debido a la naturaleza material de la misma— fue necesario diseñar una fase experimental. Se realizó una búsqueda objetiva de los métodos de conservación de tejido orgánico, que podrían ser empleados para la elaboración de la obra. Algunos de los tratamientos evaluados fueron la plastinación de Gunther von Hagens, la parafinización, la solución de Larssen, el método de Laskowski y el método de Walter Thiel.

⁴ *Tafonomía forense* es el estudio de la transición de los restos biológicos desde la muerte hasta la fosilización. Abarca por lo tanto todo lo relacionado con la descomposición, transformación, conservación, transporte, desgaste e infiltración de los restos, desde la muerte biológica hasta su total desintegración o conservación natural o artificial, o hasta su fosilización. Documento electrónico disponible en <<http://criminalistica.mx/areas-forenses/categorias/835-tafonomforense>>, consultado el 10 de mayo de 2017.

La selección del tratamiento se basó en tres criterios: el primero fue el *respeto a la idea original* de la obra, es decir, el método debe ser congruente con la intención artística y con la aspiración estética que los artistas buscaban proyectar. El segundo fue la *estabilidad material* que pudiera brindar y los resultados que se podrían obtener; y por último, la *viabilidad* para su realización —costos, tiempos, posibilidad de trabajar con las herramientas y el equipo necesario.

Sumado a estos tres criterios, fue necesario prever los riesgos en la materia, ya que se efectuaría en diferentes fases del proceso de descomposición del tejido orgánico animal, y la transformación material podría complejizar en cierta medida la aplicación de los tratamientos de conservación.



Figura 5. Criterios empleados en la selección del método para la elaboración de la obra.

Actualmente el proyecto se encuentra en la fase experimental, desarrollándose en el Laboratorio de Anatomía de la Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia (LAFMVZ) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con el apoyo del Dr. Jorge Hernández Espinoza, el Mtro. David Ovando y el Técnico Manuel Callejas Cruz. Esta fase se divide en tres etapas; la primera es la preparación de las muestras; la segunda es la inhibición de descomposición; y por último, la impregnación de la solución de conservación.

Preparación de las muestras: fundamentalmente esta etapa consistió en generar muestras representativas de diferentes estados de descomposición del tejido orgánico animal. Durante esta fase se emplearon diez muestras (pezuñas de cerdo) que

los artistas procuraron obtener únicamente de un proveedor y relativamente frescas. No obstante, se observó que dos de las muestras presentaban un desgarramiento vertical. Según el proveedor estos cortes se producen cuando introducen un gancho en las patas traseras mediante el cual suspenden al animal para matarlo y posteriormente desangrarlo. Aunque en esencia esta variante en la forma no compromete el proceso experimental, podría ocasionar alteraciones estéticas y formales de la obra, razón por la cual, solo se seleccionaron las patas delanteras del animal.

Una de las muestras fue asignada como la muestra patrón (figura 6), con la que se registraron las transformaciones formales, derivadas del proceso de descomposición, así como el margen temporal en el que ocurre dicho proceso. Para ello fue necesario diseñar una ficha de registro con aspectos específicos como tamaño, peso, cambio de color, decoloración, desprendimiento de sustancias y presencia de insectos, así como un registro fotográfico de cada una (figura 7). Las muestras restantes fueron asignadas para la experimentación de conservación de tejido orgánico animal.

Desde la primera hasta la última muestra se observaron cambios físicos, como la contracción del tejido (debido a la pérdida de humedad) y el cambio de color (oscurecimiento de forma general y transparencia en el área de la pezuña); se percibe ahora la red venosa y en algunas de las muestras se observaron perforaciones en la piel (probablemente debido a la presencia de larvas). Como se aprecia en la siguiente imagen (figura 8).

No obstante, los cambios ocurridos en la materia no corresponden con la intención visual que los artistas buscan reflejar, razón por la cual se determinó realizar una muestra bajo diferentes condiciones; el ejemplar entonces fue colocado dentro de una bolsa de plástico herméticamente cerrada. Algunos de los cambios registrados al aumentar las condiciones de humedad durante el proceso de descomposición fueron la



Figuras 6 y 7. (Izquierda) muestra patrón, imagen de inicio. (Derecha) imagen tomada a los 15 días de descomposición. Fotografía de Darío Meléndez.

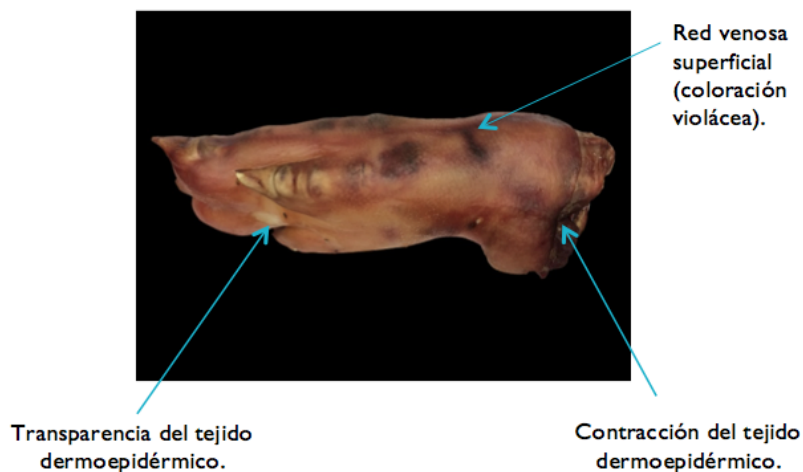


Figura 8. Red intravenosa. Fotografía de Darío Meléndez.

hinchazón del tejido dermoepidérmico, coloración blanquecina y en algunas zonas amarillentas, manchas verdes, producto de la acción de las bacterias, mal olor y desprendimiento de sustancias.

Inhibición del proceso de descomposición: este proceso, denominado *fijación*,⁵ consistió en colocar las muestras en



Figura 9. Muestra 3, descomposición en húmedo, veintiún días. Fotografía de Darío Meléndez.

⁵ Proceso de fijación: inhibe la acción de las enzimas, es decir, interrumpe el proceso de descomposición. Una vez inhibido este proceso, es posible aplicar cualquier tratamiento de conservación para tejido orgánico. (Comunicación personal del Técnico Manuel Callejas Cruz, el 22 de febrero de 2017).

una solución de formol al cinco por ciento,⁶ por un periodo de quince días. Para generar muestras representativas del espectro de descomposición del tejido, se determinó inhibir la descomposición cada seis días. De tal manera que la segunda muestra presenta seis días de descomposición, la tercera, doce días, y así sucesivamente hasta completar los nueve estados que se busca registrar (figura 10).

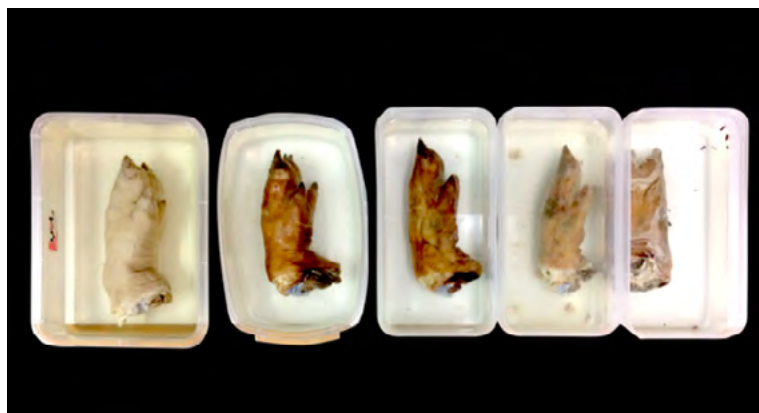


Figura 10. Muestra A-E durante el proceso de fijación en formol. Fotografía de Darío Meléndez.

El método elegido para la fase experimental fue la *parafinización*, el cual consiste en la impregnación forzada del tejido orgánico en parafina. Este tratamiento parecía ser el ideal pues ofrecía una conservación a largo plazo, además de la preservación del color y la forma, y los materiales que re-

⁶ Se tenía la inquietud de emplear formol, ya que este provoca la decoloración del tejido orgánico. Lo cual iría en detrimento de la dimensión estética de la obra proyectada. El Mtro. David Ovando explicó que para reactivar el color del tejido orgánico se puede emplear el compuesto químico imidazol.

quiere para su elaboración parecían accesibles. Aunque este método tiene un proceso específico —*deshidratación del tejido y la impregnación forzada*—, de inicio se modificaron varios aspectos, como el tiempo de putrefacción, el tipo de contenedor y el tiempo de inmersión en formol. Esto de acuerdo con lo observado y los resultados, de manera que se respetara la idea original propuesta por los artistas.

Aparte de los cambios físicos, otro factor a considerar fue la cámara de impregnación requerida para su ejecución. Para ello se estudiaron los posibles espacios que tuvieran dicho equipo y que además accedieran a trabajar con tejido orgánico animal en proceso de descomposición; en este aspecto seguimos sin suerte. Se mencionó la posibilidad de diseñar y construir una cámara de impregnación casera, sin embargo, esta idea no prosperó. Al no encontrar una alternativa viable que nos permita el uso de dicho equipo, se tomó una decisión consensuada, con la cual se optó por estudiar otras alternativas para la elaboración de la obra, sin descartar del todo el tratamiento de *parafinización*.

Las alternativas se estudiaron junto con el equipo del laboratorio de anatomía, y se retomaron los procesos de *plastinación* y *parafinización* con una variante como la glicerina en ácido fenólico. En cuanto a la plastinación, el Mtro. David Ovando tiene experiencia en dicha técnica y, por ende, particularizó en la complejidad que representa la aplicación de dicho tratamiento, tanto en la infraestructura, como en los materiales que requiere para ser ejecutada.

Los doctores señalaron que la piel es una barrera aislante, por lo tanto, podría obstaculizar la impregnación de la parafina. Mencionaron la posibilidad de realizar un corte a la muestra y efectuar la impregnación. Sin embargo, la idea fue descartada puesto que cambiaría la intención artística original.

Por su parte, el procedimiento de glicerina en ácido fenólico es un método usado para la conservación de muestras

de tejido orgánico animal que se emplean habitualmente en el laboratorio de anatomía. Este procedimiento ofrece la conservación definitiva del tejido en seco, y es un método económico y fácil de aplicar. No obstante, genera tonos oscuros y es necesario destacar que solo se han realizado sobre cadáveres frescos. Es decir, dicho método no ha sido aplicado en tejido orgánico en proceso de descomposición. Aun así, se tomó la decisión consensuada de experimentar con el tratamiento en ácido fenólico para la elaboración de la obra *Incontenible*.

La muestra seleccionada para la aplicación del método de glicerina en ácido fenólico registra treinta días de descomposición. Se determinó aplicar el tratamiento en una de las muestras que mostrara mayor grado de descomposición, con la idea de que, si el tratamiento aplicado resultaba efectivo para la preservación de tejido en estado de descomposición avanzada, podría emplearse en todas las fases previas.

La muestra se impregnó en una solución de glicerina en ácido fenólico al diez por ciento, posteriormente se envolvió en algodón puro, saturado también con la solución, y se colocó en un contenedor. Se debe rotar la muestra para una impregnación homogénea; en caso de evaporación de la solución se deberá humedecer constantemente, según el requerimiento de la muestra, la cual debe permanecer en impregnación por un periodo de noventa días (figura 11 y 12). Transcurrido este tiempo, solo es necesario esperar a que la pieza exude los remanentes de la solución.

Actualmente la muestra 3 (descomposición en húmedo) se encuentra en la fase de impregnación. El tratamiento para la elaboración de la obra será evaluado de acuerdo con los siguientes parámetros: 1) las características visuales obtenidas, 2) la estabilidad material que brinda y 3) la complejidad técnica que requiere para su ejecución. Los resultados obtenidos tras el periodo de experimentación, darán la pauta para realizar una propuesta para la elaboración de la obra.



Figuras 11 y 12. Muestra G, durante (izquierda) y posterior a la impregnación en glicerina con ácido fenólico (derecha). Fotografía de Darío Meléndez.

Incontenible está aún en fase experimental, pero muy cerca de elegir el método que ayudará a concretar la idea propuesta por el Colectivo Sonámbulo. En consecuencia, las actividades de los artistas y los restauradores siguientes serán muy específicas. Esto es, en el campo de la conservación, la labor del restaurador consistirá entonces, principalmente, en documentar el proceso de realización de la obra, así como el montaje (asesorando al colectivo para determinar las condiciones óptimas para la exposición).

Proyectos como este, en donde el trabajo de colaboración artista-restaurador ha sido un ganar-ganar para las partes involucradas, nos deja con la idea principal de que la restauración tiene la fortaleza para extender sus raíces a campos no explorados y, por otra parte, ser flexible para expandir su



Figura 13. Proceso de colaboración artista-restaurador durante la elaboración de una obra artística.

metodología y respaldar la toma de decisiones en situaciones desconocidas o en obras aún *no producidas*.

En específico, *Incontenible* ha sido la excusa ideal para investigar sobre nuevos temas —tafonomía forense, anatomía del cerdo, sustancias químicas empleadas para embalsamar, etc.— y forjar nuevas alianzas entre la UNAM la Facultad de Veterinaria y el Colectivo Sonámbulo, demostrando que hay más de una verdad y que depende de la perspectiva con que se mire. La diversidad nos hace más fuertes.

Por otra parte, hay que señalar que la obra ya no posee el carácter disruptivo que tuvo en un inicio. No obstante, la pieza hace evidente el proceso de momificación que sufre el arte al ingresar al museo, donde la carne solo entra neutralizada o representada. Sin embargo, lo que se menciona aquí no es inamovible. *Incontenible* no pretende generar un discurso a priori, sino que, como se ha visto a lo largo del texto, este se alimenta de las tensiones y negociaciones con los espacios galerísticos e institucionales que ha ido habitando.

Aunado a lo anterior, vale la pena destacar que las transformaciones de la materia orgánica, además de registrarse de manera fotográfica, también se analizaron mediante apuntes, esquemas y bocetos en los que los niveles de representación han sido directamente afectados por la experimentación material realizada. Esto es visible en los diversos tipos de dibujos que van de lo descriptivo a lo indexal,⁷ pasando por una figuración interpretativa de los cambios observados en las muestras. A diferencia del resto del proyecto, el cual ya se encuentra en vías de definir su estrategia final, esta veta de la investigación aún se encuentra en una etapa germinal que está por desplegarse (figura 14).

Esperamos que sirva de inspiración a la investigación y al trabajo colaborativo; no importa cuál es la idea a crear, lo mejor es disfrutar el camino del aprendizaje.

7 La imagen o dibujo indexal se refiere al trazo de la silueta de la sombra de un cuerpo en el muro o a la impronta de un material sobre una superficie. Este tipo de imagen señala una presencia fugaz y está estrechamente relacionada con la presencia y el instante de la imagen mimética, al nacer de la fragilidad y del estado de contingencia del ser. En palabras de Víctor Stoichita “consolida una instantánea” a partir de un gesto simple que intenta capturar una presencia proveniente del contacto con la sombra o con el cuerpo del modelo. Basta con recordar las impresiones de manos en las cuevas prehistóricas de Altamira para tener una idea de ello. Víctor Stoichita, *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 2000, p. 22.



Figura 14. Darío Meléndez, *Aproximaciones gráficas*, tinta sobre papel, medidas variables, 2016-2017.

Conclusiones

El vínculo entre el artista y el restaurador es cada vez más frecuente y cobra mayor relevancia en la conservación-restauración del arte contemporáneo. El intercambio de conocimientos y experiencias, permite una mejor comprensión de la obra, su significado y la función de la misma, así como de las implicaciones de conservación que tendrá a futuro.

Trabajar con artistas permite al restaurador salir de la zona de confort y buscar entre todos los participantes puntos de encuentro en donde se expliciten las competencias de cada uno, los acuerdos, alcances, metodologías a seguir e incluso evidenciar por qué cada una de las acciones que se llevan a cabo por cada especialista puede o no tener cabida. La comunicación como clave del éxito en un proyecto multiprofesional.

Esto es, trabajar con profesionales de otras áreas, ya sean de las artes o de las ciencias médicas, nos posibilita practicar la verdadera interdisciplina, muchas veces mencionada pero pocas veces realizada de manera exitosa. Colaborar desde diferentes campos de acción exige de igual manera a todas las partes involucradas, buscar la transmisión de ideas y conocimientos desde una plataforma horizontal.

La documentación con entrevistas, bitácoras, fichas de registro, material de archivo e informes, son algunas variantes que se han usado en obras de esta naturaleza como acciones primarias de conservación; no es que antes no se hayan empleado estas herramientas en la conservación de objetos patrimoniales, pero la manera en que son utilizadas como eje medular de metodología y experimentación dentro de la creación artística es lo que la diferencia.

Actualmente este proyecto está en fase experimental, pero con resultados palpables. Una vez probadas las alternativas resta poner en práctica las decisiones tomadas y mate-

rializar la idea concebida como *Incontenible*. Con estas ideas en mente, esperamos tener noticias pronto sobre la segunda parte de este proyecto sui géneris.

Bibliografía

Althöfer, Heinz (1998), *La restauración del arte moderno y contemporáneo*, Consuelo Chufani Zendejas (trad.), Firenze, Nardini.

Bataille, Georges (2003), *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Chin, Gail, "The Gender of Buddhist Truth. The Female Corpse in a Group of Japanese Paintings", *Japanese Journals of Religious Studies*, vol. 25, núms. 3-4, 1998.

17ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo (2016), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,

Fuentes Durán, Eva (2015), *La colaboración entre artista y restaurador durante el proceso creativo. Reflexiones a partir de una experiencia*, tesis de maestría, Universidad Politécnica de Valencia, documento electrónico consultado en <<https://riunet.upv.es/handle/10251/62111>>.

Llamas, Pacheco, Rosario (2014), *Arte contemporáneo y restauración o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*, Madrid, Tecnos.

Mata Delgado, Ana Lizeth y Karen Landa Elorduy, “La intervención del artista en la restauración de arte contemporáneo”, *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, vol. 2, núm. 3, enero-junio de 2011, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 74-79. Documento electrónico consultado en <<http://www.redalyc.org/pdf/3556/355632770010.pdf>>.

Meléndez, Darío (2015), *Símbolo descarnado*, México, Ediciones Manivela, E-pub.

Stoichita, Victor (1999), *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

El restaurador contemporáneo: mente abierta para soluciones creativas

Ana Lizeth Mata Delgado
Claudia María Coronado García

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx

www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Conservación de arte contemporáneo, papel, cintas adhesivas, Francis Alÿs, MUAC, significado versus conservación.

Resumen

La restauración de obras contemporáneas se ha complejizado debido a que la creación artística actual incluye materiales y herramientas diversos, dando como resultado objetos que no son fácilmente reconocidos ni entendidos; incluso son menospreciados por aquellos que desconocen el significado, contexto o trayectoria del artista. Por ello en ocasiones no se considera que este tipo de objetos requieran de una restauración. El restaurador actual debe comprender que no está en nosotros clasificar dichos objetos como arte, pero sí está en nosotros promover una nueva mirada y ampliar nuestra mente para poder llegar a una propuesta de intervención adecuada.

Introducción

Es poco probable que la restauración tal como la conocemos pueda ser capaz de auxiliar a obras realizadas en nuestro mismo siglo, y mucho menos aquellas producidas en la misma década en que vivimos. Sin embargo, debemos considerar que, si los objetivos y los alcances de la Restauración se han modificado a lo largo de la historia (Rotaeche, 2011, p. 127), y el arte es el producto de la actividad humana, entonces, ¿por qué no restaurarlos? Me parece que la pregunta no es si deban o no ser restaurados, el problema radica en ¿cómo se intervienen?, o ¿qué se requiere para intervenirlos? En fin, son múltiples los interrogantes que surgen de las producciones contempo-

ráneas, pero antes de pensar en cómo restaurarlas, a veces tendremos que iniciar por preguntarnos lo básico:

¿Qué es lo que estoy mirando?¹

Hablar de arte es complicado, pues al parecer cada uno de nosotros tiene una opinión al respecto y, sin embargo, no somos capaces de explicarla con precisión. Si tomamos la propuesta de Juan Acha (1989, p. 39), para definir arte mediante los sistemas de producción, distribución y consumo, comprenderíamos que esta triada determina no solo su origen, sino su función y valoración.

Este origen y valoración determinan la manera en que serán vistas y consumidas las producciones artísticas creadas a mediados del siglo XX. El arte que se hace hoy en día tiene, entre muchas otras características, la de ser flexible o carecer de límites. Esto permite el uso de cualquier tipo de materiales, de herramientas, de funciones, de maneras de exhibición, de posibilidades de compra/venta; redefine la idea de autoría —en lo individual y/o en lo colectivo—, de las diferentes disciplinas que cada artista involucra para lograr sus objetivos, de los resultados, de los propósitos, de las intenciones otorgadas, de la manera de interactuar con los otros o de la *duración de estas*.

Con la flexibilidad, se otorga al mundo del arte, objetos, acciones o experiencias complejas, demandantes, y a veces incompletas, que requieren de una activación o participación distinta, no solo como espectador sino como profesionista de la conservación.

¹ Se hace referencia al libro *¿Qué estás mirando?* de Will Gompertz, sobre arte moderno: ¿por qué se ama o se odia?



Figura 1. Maurizio Cattelan, *Sin título*, 2009. Caballo disecado, palo de madera, triplay y tinta negra.

La falta de límites también le ha otorgado infinidad de detractores y pocos adeptos, en principio debido a no saber a lo que nos enfrentamos. Con la obra contemporánea lo más probable es que no tengamos idea de lo que vemos, de lo que nos quiere comunicar o de la manera en que interactuemos con ellas.

Lo distinto o lo nuevo no siempre es bien recibido. La ciencia tiene un término para esto, el *Semmelweis reflex*,² que pocos conocemos su significado, pero los estudiantes de medicina lo saben bien, pues es usado para denotar la tendencia humana a rechazar nuevas ideas que contradicen creencias y prácticas generalmente aceptadas (Marder, 2012, p.1).

² Usado por primera vez por Ignaz Semmelweis para describir que el origen de las enfermedades era, en muchas ocasiones, por transmisión oral, contacto físico, etcétera.

El *Semmelweis reflex* demuestra que rechazamos lo nuevo en otros ámbitos, así que no es de extrañar que lo hagamos también con el arte. Cualquier obra de arte moderno o contemporáneo que se exhibe en un museo está ahí por una razón: o bien comunica una idea nueva, o comunica una vieja idea de una nueva manera.

El arte suele ser visual, se comunica por las apariencias, pero las apariencias están lejos de transmitir todo el contenido. Para apreciarlo plenamente se requiere comprender el contexto en el que fue creado, las motivaciones de su creador, la elección de sus materiales o la falta de ellos, el significado, entre otras cosas. Al respecto, el neurocientífico Josh Siegle (2011), considera que apreciar arte [contemporáneo] es similar a lo que se necesita para apreciar un descubrimiento científico.



Figura 2. Jeff Koons, *Play-Doh*. Aluminio policromado, 3.12 x 3.84 x 3.48 m.

Caminar ingenuamente en una galería de arte contemporáneo es como sentarse a escuchar una conferencia sobre la mecánica cuántica sin antecedentes físicos. Usted recoge algunas cosas interesantes, pero le falta el contexto para comprenderlo del todo. Por lo tanto, si desea tener una mejor apreciación del arte contemporáneo o la mecánica cuántica, sólo hay una manera: haga su tarea. Usted sabrá tanto como usted está dispuesto a aprender (e-blog).

Lo diferente no debe asustarnos o enojarnos, el arte contemporáneo busca provocarnos así que en vez de demandar a una obra del siglo XXI los parámetros empleados en apreciar una obra del siglo XIX, abracemos la idea de la diversidad, demos a estas creaciones la oportunidad de comunicarnos ideas, conceptos, experiencias y situaciones que nos hagan salir de nuestro flujo de vida “normal”, estático e indiferente y abrírnos a distintos saberes mediante la investigación y el cuestionamiento.

Como escriben Kyung y Cerasi (2016) en el capítulo “WTF?!”, de su libro, *Who’s Affraid of Contemporary Art?*.

está perfectamente bien admitir que uno no entiende una obra de arte. Una falta de comprensión te lleva a hacer preguntas, y las preguntas son parte del proceso. Creo que la gente se siente nerviosa al hacer preguntas y parecer estúpida, cuando en realidad para prácticamente cualquier artista que trabaja hoy en este ámbito, provocar preguntas es exactamente lo que están buscando (p.103).

En palabras de Umberto Eco (1992), las creaciones de nuestro siglo buscan ser polisémicas, “la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante” (p.15). Una obra abierta en donde el artista crea un mensaje a comunicar y la función del que observa será completar el mensaje partiendo de las vivencias personales y subjetivas de cada individuo. O

en palabras de Nicolas Bourriaud (2008) “cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito” (p. 23).

La pluralidad de significados o las relaciones personales e infinitas, es lo que otorga al arte contemporáneo estar lleno de objetos subjetivos y con múltiples significaciones, pues cada quien verá en el objeto cosas diferentes, se creará o no un vínculo con cada uno de nosotros.

Consideremos pues que al estar frente a una obra contemporánea nos enfrentaremos a objetos polisémicos, abiertos y flexibles, lo que nos hace preguntarnos entonces ¿cómo me acerco a ellas si son diferentes?, ¿cómo afecta “lo diferente” a mi trabajo de restauración? La respuesta no es única ni sencilla, pero podría encontrarse si se cuenta con el interés y una mente abierta.

Este escrito pone en evidencia que, aunque en las obras artísticas se usan —aparentemente— los mismos materiales y las mismas técnicas, sí existen diferencias. Una de ellas, es que en el arte contemporáneo los materiales sirven de expresión de la subjetividad artística. “No se trata solamente de meras consideraciones teóricas, análogas, sino de premisas fundamentales que no solo acabarán destruyendo la existencia física de la obra, sino también la espiritual” (Althöfer, 2006, p. 73).

No cambiaremos la manera en la que los artistas producen sus obras, pero sí podemos modificar el modo de acercarnos a sus creaciones. Conforme a esta idea, ser inquisitivos nos acerca al objeto para comprenderlo y proponer entonces la(s) intervención(es) acorde(s) a los problemas detectados que discrepen con el significado (de entre los múltiples, buscar siempre el otorgado o la intención primaria del artista), entonces podremos *evaluar y determinar si es necesaria o no una restauración*.



Figura 3. Damián Ortega, *Tortillas Construction Module*, 1998. Tortillas de maíz, dimensiones variables.

Por consiguiente, antes de intervenir una obra contemporánea se debe conocer el estado material del objeto además de identificar y comprender los múltiples significados, alcances e ideas detrás de la elección material, para de ahí partir y evaluar si existe o no una *discrepancia*³ entre ellos. Entonces, ¿qué pasa si el significado de la obra cambia como

3 Discrepancia entendida como la incapacidad para transmitir el concepto o la idea de una obra debido al estado material de esta.

resultado del envejecimiento, daño o deterioro que ha sufrido, de tal forma que debe considerarse una intervención?

Las interrogantes con el arte contemporáneo son tan variadas como las posibilidades matéricas existentes para resolver un mismo problema desde el punto de vista de la creación artística; por lo tanto, es imposible pensar en una teoría a la cual apegarse para intervenir una obra de esta índole, simplemente, la teoría se ha adaptado a la práctica.

Unos de los pocos restauradores que han escrito al respecto, es Heinsz Althöfer (2006, p. 71), quien considera que “el arte contemporáneo se degrada a sí mismo”. Este enunciado encierra mucho más conocimiento que el solo hecho de clasificar el arte contemporáneo como efímero. Se entiende que la elección de algunos materiales está encaminada a que la obra tenga una calidad efímera, y en otros casos, la creación de un objeto no es la finalidad última de los artistas. Como en los casos de coparticipaciones que lleva a cabo InSite / Casa Gallina en la colonia San Rafael, en las que las creaciones de arte participativo no requieren de la intervención de un restaurador, pues la finalidad de estos procesos es crear lazos y formar comunidad mediante las experiencias de los involucrados.⁴

El conocimiento profundo de la obra en todos sus aspectos, nos acercará a una metodología acorde, incluso a piezas “de distintos formatos” o de materiales poco comunes —como chocolate, fetos de caballo, hojas de maíz, palmera, vidrios blindados, entre otros— pero con las propuestas que mejor se adaptan a cada caso, normalmente dadas al abordar los problemas de modo distinto, esto es, *siendo creativos*. Con ser creativos nos referimos a desglosar los problemas y los alcances de la intervención desde diferentes perspectivas: algunas muy básicas y otras que parecieran más radicales por innovadoras.

4 Véase <http://insite.org.mx/wp/ct_proyecto/casagallina/>.

Thinking outside the box

¿Cómo se puede ser creativo en las propuestas de intervención de obra contemporánea?, ¿cómo desarrollamos la habilidad para resolver problemas de un modo diferente a como normalmente los resolvemos?

Debemos partir del punto en el que consideremos a las creaciones de este siglo complejas, inacabadas, multisignificantes y demandantes de participación. Un objeto como este, requiere de mayor atención, y para obtener resultados que aporten a la intervención de estos objetos se debe empezar por abordar la problemática de manera diferente. La frase en inglés *Thinking outside the box* lo resume al sugerir que “la implementación de un enfoque inusual en la estructura del pensamiento lógico, es un procedimiento que pretende escapar al razonamiento relacional y al pensamiento lógico”.⁵ Si nos encontramos en una situación inusual, evitemos actuar de la misma forma que lo hacemos en otras situaciones.

Hay muchas maneras de ser creativo, y este tema se puede checar en línea mediante libros electrónicos, páginas web e incluso con ejercicios para la mente (Wax, 2017, e-pub). En conclusión, distintas maneras de enfrentar un problema con creatividad, como *leer un libro de otra rama del conocimiento*, puesto que diferentes disciplinas se enfrentan a problemas similares, y lo hacen desde otra perspectiva, desarrollando formas muy diversas para resolverlos. Un mismo tema visto desde distintos puntos y alcances: *darle vuelta al problema*. Esto ayuda a ver patrones que de otro modo no serían evidentes; piensas en los pasos necesarios para alcanzarlo hasta llegar a

5 Traducción al español por las autoras. *The implementation of an unusual approach to the logical thinking structure. It's a procedure which aims to escape relational reasoning and thinking.*

donde estás ahora mismo. A veces lo que se necesita es centrarse en la solución primero, y luego idear hacia atrás.

Algunos de estos ejercicios ayudan a conocer las características esenciales de lo que nos interesa resolver, en modo *outside the box*. Por lo tanto, al buscar ideas en lugares distintos, ello nos encamina a proponer respuestas a los variados problemas que se presentan. De ahí la importancia de la investigación del significado confrontado con el estado material de la obra en cuestión.

Partir de lo conocido

Una obra contemporánea puede tener diversos problemas dentro de un solo objeto; por un lado, la multiplicidad de significados, por el otro, la elección de los materiales elegidos (orgánicos/inorgánicos, compatibles/incompatibles, etc.), además de la función que el artista le designe a su obra. Se agregan cada vez más variables a la ecuación.

Cada obra contemporánea debe entenderse como un universo aparte, pues no se podrán intervenir en igualdad —de concepto, de circunstancias, de recursos, de tiempo o de profundidad— una instalación de chocolate o una escultura floral. Aun entre dos instalaciones hechas del mismo material —usando el autorretrato como tema—, el caso de Dieter Roth y de Janine Antoni, en el que ambos han trabajado con chocolate con leche como materia prima, no son similares, ya que el primero busca la transformación matériaca del chocolate sin que este sea intervenido por los restauradores; la segunda, activa sus obras en cada espacio lamiéndolas dentro de la sala de exhibición, promoviendo el coleccionismo y la interacción de la misma obra en distintos espacios.

Reconocer y abrazar la diferencia nos llevará a realizar una intervención responsable, que nos aporte elementos para

comprender lo que es deterioro de lo que es intencional, lo que pareciera improvisado de lo que es sustancial.



Figura 4. Dennis Oppenheim, *Famosos edificios históricos mexicanos 1*. Cuatro conjuntos. Instalación. Ensamblaje de utensilios de plástico de uso cotidiano e instalación eléctrica con lámparas, 1998, MUAC. Fotografía: Karla Lilia Jiménez Martínez, 2015. Cortesía: STRAMC-INAH.

- Para lograrlo,⁶ el primer paso será definir lo conocido para enfocar nuestros esfuerzos de investigación y estudio en esclarecer aquello que aún no conocemos, pero que consideramos esencial esclarecer.

6 Metodología tomada y sintetizada a partir del texto "Decision Making-Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art", realizado en 1999 en el congreso *Modern Art: Who cares?*

- *Segundo*, comprender que el estado de conservación puede estar o no ligado a este significado —a veces la descomposición es el resultado buscado— si no lo está, desglosar la problemática; si lo está, determinar las acciones a seguir.
- *Tercero*, cuáles son nuestras limitantes (tiempo, equipo, recursos, personal, etcétera).
- *Cuarto*, priorizar la problemática y realizar las propuestas de intervención basadas en las partes anteriores, desglosando cada una de las ideas que puedan surgir para resolver los problemas detectados en la obra.

En esta etapa las propuestas son anotadas, después cada una se evalúa, se toma o se descarta; es esencial contar con *todas* aquellas con las que pensamos podemos resolver la problemática presentada por la obra. Todas las propuestas son descritas, analizadas, comentadas y argumentadas.

Lo anterior suena fácil e incluso podrían ver reflejada en esta metodología mucho del trabajo que normalmente se realiza para intervenir cualquier objeto. Sin embargo, aunque el párrafo anterior resume mucho del contenido del Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo (STRAMC), los restauradores no solemos aventurarnos a lo desconocido, ni ser creativos sin autocensurarnos, pero estamos aprendiendo, formando nuestra propia metodología de aproximación y análisis.

Estas ideas se han puesto en práctica en el STRAMC por más de diez años, con casos cada vez más complejos, que nos demandan ser “incluyentes” y creativos. Por incluyentes nos referimos a tomar casos de materiales con los que nunca antes se ha trabajado; la problemática es real y requiere de atención inmediata; y por creativos, nos referimos a que estamos en proceso de aprendizaje.

Por ello, consideramos importante aterrizar estos cambios en el acercamiento y valoración de un caso resuelto en el STRAMC, que en su momento fue complicado, y a la distancia, consideramos haber tomado el camino adecuado.

Caso de estudio: Francis Alÿs, colección de 34 dibujos

El caso a desarrollar es el de una serie de 34 bocetos/dibujos realizados por el artista belga-mexicano Francis Alÿs denominada *Study for the liar, copy of a liar*, perteneciente a la colección de acervos del Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM que requería atención a pesar de haber sido creada entre 1992 y 1999, y de reciente donación al MUAC.



Figura 5. Francis Alÿs, *Study for the liar, copy of the liar*. Dos series, segunda con treinta y cuatro objetos, 1992-1999, MUAC. Fotografía: Iliana Tairi Ruiz Cruz /Daniela Merediz Lara, 2016. Cortesía: STRAMC-INAH.

Estos dibujos eran muy variados, algunos compuestos de fragmentos unidos mediante grapas, cinta transparente y cinta *masking* de distintos tipos de papeles, tamaños y formatos, en los cuales fueron dibujados o descritos las acciones a realizar empleando lápiz, carboncillo, pluma azul y roja, con lápiz de color y pintura acrílica.

Para complejizar aún más el caso, existe otra colección del mismo artista con el mismo nombre y que tiene la particularidad de haber sido donada en distintos momentos al museo: la primera parte donada fue restaurada antes de la entrega al MUAC. La segunda colección se entregó sin cintas adhesivas y cada una laminada en papel japonés del mismo grosor (a pesar de estar sobre soportes de diversos tipos de papel y gramaje) y todas con el mismo tamaño y formato (aunque los tamaños fueran variados).

Teníamos entonces el caso de una de dos series del mismo artista, con problemas similares pero una ya había sido intervenida. La donación a restaurar estaba conformada por distintos formatos y tamaños de papel, y con diferentes y más o menos cantidad de cintas, estados materiales, complejidad en la elaboración y envejecimiento material.

La solicitud de intervención por parte del MUAC atendía directamente a resolver las cintas adhesivas amarillas y acidificadas pues estaba migrando el adhesivo al soporte; algunas cintas ya estaban a punto de desprenderse y las manchas generadas eran bastante notables y pegajosas. Al desprenderse las cintas, también se perdían los trazos realizados sobre ellas, así como la continuidad de la idea y del dibujo.

Por lo tanto, el primer paso fue preguntarnos si eliminar o no las cintas adhesivas era la opción adecuada, pues aunque conocemos lo ácido de las cintas y de los restos de adhesivos que afectan el papel, en el arte contemporáneo no sabes si eliminar las cintas pueda cambiar algo en el significado de la obra.

En un trabajo conjunto, las alumnas Daniela Merediz e Iliana Ruiz y las profesoras de este seminario, con la ayuda del personal del MUAC, se revisaron, por una parte, la información que el museo tenía sobre el artista, la obra, su llegada, y su estado de conservación antes y actual. Además de un guion para entrevistar a Alÿs, a la curadora encargada de la colección y al restaurador en jefe del museo.

Por falta de tiempo del artista y la curadora, solo se realizó la última entrevista y las dos primeras se dejaron pendientes. Sin la información de primera mano, se continuó la investigación puntualizando sobre los posibles significados de la obra y de la metodología de Alÿs. Más tarde llegarían las respuestas planteadas a las preguntas, dando como resultado algo inesperado.



Figuras 6 y 7. Francis Alÿs, *Study for the liar, copy of the liar*. Izquierda, antes del proceso; derecha, después del proceso, eliminación de cintas, limpieza de remanente de adhesivos, colocación de cintas de conservación reintegradas y devolución de plano. Fotografía: Daniela Merediz Lara, 2017. Cortesía: STRAMC-INAH.

En el caso específico de la obra *Study of the liar, copy of the liar*, el uso de cintas le permitió a Francis Alÿs unir o cambiar aquello que no estaba como lo buscaba, lo que resultó en que las cintas eran más que un recurso adhesivo pues en realidad eran parte del proceso creativo y eliminarlas implicaría modificar su intención (Merediz y Ruiz Cruz, 2016, p.35).

Ante la discrepancia entre el estado material y el significado, entonces se realizaron distintas propuestas encaminadas a resolver principalmente el problema de las cintas, sin modificar la técnica y el proceso creativo del artista. Las propuestas fueron múltiples, se revisaron en conjunto y fueron presentadas al personal del MUAC con la idea de informar lo develado por la investigación y la importancia de conservar las cintas —se planteaba sustituirlas por otras de conservación, pero iguales en forma y color—. El museo en principio se opuso⁷ y pidió conocer la opinión del artista ante esta propuesta.

Meses más tarde se obtuvieron las respuestas por escrito del mismo Alÿs respecto a la postura del significado de las cintas y de la propuesta de intervención, confirmando la importancia de las cintas en su proceso creativo y la venia para intervenir su obra según la propuesta planteada.

Este proyecto nos hizo reflexionar sobre los alcances de la restauración de la obra contemporánea, que en principio no difiere en los materiales utilizados, pero sí en alcances y significado. No conocer estas sutilezas hubiera dañado el significado de la obra del artista Alÿs. Asimismo nos enteramos de que el artista donó estas obras al MUAC con la intención de que fueran conservadas; no haber investigado hubiera sido negligente.

7 En principio por tratarse de obras tan importantes, y segundo, porque parecería que no se hubiera hecho nada.

El museo tendrá dos series del artista con intervenciones distintas; ambas hechas por restauradores,⁸ pero una realizada con otros objetivos en mente y sin considerar la intención del artista; la nuestra, una intervención respetuosa y mediadora de los intereses de todos los involucrados. Somos conscientes de las implicaciones que el arte contemporáneo nos exige y estamos preparados para lo que pueda implicar en el futuro.

Agradecemos al MUAC por ofrecer al STRAMC objetos ideales para la investigación, análisis y cuestionamiento sobre nuestro quehacer cotidiano y de lo que implica la restauración en la época contemporánea.

Conclusiones

Las obras de Francis Alÿs fueron donadas al MUAC con la intención de ser conservadas. No haber investigado a fondo al artista, la obra y su significado, eliminar las cintas y no reponerlas, hubiera sido una negligencia. Es fundamental, no solo en términos de conservación sino en aspectos de creación artística, profundizar en el conocimiento de las obras, ya que cualquier intervención puede modificar el significado de la obra.

El trabajo de un restaurador frente a un objeto de arte contemporáneo exige una mayor participación. Comprende desarrollar trabajo de campo, realizar entrevistas, dialogar con todos los actores que buscan el bienestar de la obra y que están involucrados con ella desde distintas perspectivas como

8 Intervención realizada por un restaurador de papel, amigo del artista, y que respondió a la necesidad de enviarse al extranjero lo “mejor posible” para una exhibición, pero sin previa investigación. Intervención realizada por un restaurador de papel, amigo del artista, y que respondió a la necesidad de enviarse al extranjero lo “mejor posible” para una exhibición, pero sin previa investigación.

curadores, museógrafos, investigadores, galeristas, coleccionistas, artistas, etc., además de comprender el papel de cada uno de ellos y quizá fungir como mediador y velar para que la obra reciba la intervención que requiere.

Por los motivos anteriores, el restaurador contemporáneo debe estar familiarizado con el trabajo en equipo. El trabajo interdisciplinario es fundamental, ya que dependemos del conocimiento de otros especialistas para conocer y valorar las opciones. Se trata de reconocer y aceptar que no lo sabemos todo y que a veces no tendremos la última palabra.

Conocemos las múltiples implicaciones que los objetos de arte contemporáneo pueden tener y, por ello, nos exigen estar preparados para lo que pueda venir en el futuro.

Por último, queremos exhortarlos a que abran sus mentes a lo nuevo, a lo que no entienden, a lo que es provocador y subversivo, a lo que les invita a cuestionarse o a tomar una postura. De esta manera el arte no solo gana un espectador asiduo, gana un restaurador con mente abierta capaz de involucrarse activamente en la resolución de problemas, sin perder el eje medular de su quehacer ni las motivaciones artísticas de la obra a la que se enfrente.

Bibliografía

Acha, Juan (1998), "Occidente oculta las diferencias históricas" y "Las artes", *Introducción a la teoría de los diseños*, México, Trillas, pp. 34-74.

Althöfer, Heinsz (2006), "La restauración del arte contemporáneo", *Conservar el arte contemporáneo*, Donostia-San Sebastián, Editorial Nerrea, p. 234.

Barbero Encinos, Juan Carlos (2008), "La revisión crítica", *La memoria de las imágenes: notas para una teoría de la restauración*, Madrid, Ediciones Polifemo, pp. 17-52.

Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, México, Ítaca.

Bourriaud, Nicolas (2008), *Estética relacional*, Cecilia Beceyro (trad.), segunda edición, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, p. 143.

Eco, Umberto (1998), *Obra abierta*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 1998. p. 163.

García Canclini, Néstor (2010), "Patrimonio y arte: condiciones compartidas", *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*, México, Katz, pp. 96-99 y 111-122.

Hummelen, Ijsbrand y Dionne Sillé (1999), "Decision making-model for the conservation and restoration of Modern and Contemporary Art", *Modern Art: who cares?, Foundation for the Conservation of Modern Art*, Instituto Holandés del Patrimonio Cultural, p. 450.

Kyung, An y Jessica Cerasi (2017), "WTF!?", *Who's Afraid of Contemporary Art? An A to Z Guide to the Art World*, Londres, Thames & Hudson, p. 144.

Marder Kamhi, Michelle (2011), "Understanding Contemporary Art", *Aristos*, documento electrónico obtenido de <<http://www.aristos.org/aris-12/contemporaryart.htm>>, consultado el 21 de abril de 2017.

Merediz Lara, Daniela e Iliana Tairi Ruiz Cruz, Informe de los trabajos de conservación en la colección *Study for the liar, copy of the liar* de Francis Alÿs, pertenecientes a la colección del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). Agosto 2016 a junio 2017, Ciudad de México, ENCRyM-INAH, inédito.

Muñoz Viñas, Salvador (2010), *Teoría contemporánea de la Restauración. Patrimonio cultural*, Madrid, Editorial Síntesis, pp. 17-36.

Rotaeché González de Ubieta, Mikel (2011), “Criterios de intervención en arte contemporáneo”, *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*, Madrid, Editorial Síntesis, pp 127-164.

Gompertz, Will (2015), *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, México, Editorial Taurus, p. 480.

Siegle, Josh, neurocientífico del Allen Institute sobre textos de arte, subido el 18 de diciembre de 2011 y considerado como uno de los cinco mejores escritores del blog Quora, <<https://www.quora.com/How-can-I-better-understand-contemporary-art>>, consultado el 21 de abril de 2017.

How to Think ‘outside the box’. Coming Up with Creative Solutions, documento electrónico disponible en <<http://www.wikihow.com/Think-%27Outside-of-the-Box%27>>, consultado el 19 de abril de 2017.

Wax, Dustin, *11 Ways to think outside the box*, documento electrónico disponible en <<http://www.lifehack.org/articles/featured/11-ways-to-think-outside-the-box.html>>, consultado el 19 de abril de 2017.

Welch, Adam, reseña sobre el libro *Who’s afraid of Contemporary Art?*, en su artículo para *The Daily* sobre “How to understand contemporary art?”, documento electrónico disponible en <<https://www.mrporter.com/daily/how-to-understand-contemporary-art/1864>>, consultado el 21 de abril de 2017.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Una mirada introspectiva. El Seminario Taller de Conservación de Fotografías en la ENCRyM

Liliana Dávila Lorenzana
Estíbaliz Guzmán Solano
Javier Hinojosa Hinojosa

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Fotografía, educación, pregunta epistemológica, discencia.

Resumen

Con una breve revisión de las prácticas docentes del Seminario Taller de Conservación de Fotografías se reflexiona sobre nuevos paradigmas de la educación que promueven renovadas actuaciones docentes, flexibilidad, movilidad y creatividad para explorar y explotar la actual noción del saber con un criterio performativo en equipo. En este caso la práctica docente se ha transformado debido a un modelo pedagógico basado en competencias y tramas curriculares, así como con el trabajo de situaciones de aprendizaje.

Introducción

En el contexto educativo de las últimas décadas, tras la necesidad de cambio de la enseñanza tradicional y con el fin de elevar el nivel académico de estudiantes y trabajadores para mejorar sus competencias y posicionarlos de forma competitiva a nivel internacional, las instituciones educativas han estado replanteando los fundamentos teóricos de enseñanza-aprendizaje debido a la necesidad de contar con un eficaz uso de la información inter-transdisciplinaria y apostando por trabajar con un criterio performativo en equipo. Asimismo, se han integrado nuevas Tecnologías de Información y Comunicación (TIC) en educación, se han generado planes para actualizar y capacitar docentes con el fin de apuntalar nuevos roles de profesores-estudiantes para motivar la movilidad y flexibilidad tanto de programas como

de currículums (Colom, 1997). En resumen, nos encontramos en una época en la que se apuesta por un tipo de educación continua, con diferentes paradigmas que promueven la creatividad para explorar y explotar la actual noción del saber (Lyotard, 1991).

Lo anterior impactó hace cinco años aproximadamente a la ENCryM, institución de educación superior creada en 1967, pues su modelo pedagógico de enseñanza comenzó a desfasarse de las necesidades reales y contemporáneas de formación y educación, requiriendo de una actualización en perspectivas, competencias laborales y académicas, currículums y perfiles docentes, entre otros, con base en el quehacer y mercado laboral.

Así, en el 2013, la Licenciatura en Restauración llevó a cabo una reformulación a su plan de estudios y, junto con ello, provocó una serie de consecuencias entre las que queremos destacar, el desplazamiento de los académicos en el terreno pedagógico. En este sentido y de forma muy particular, dicho aspecto es el que retomamos en este texto, compartiendo brevemente la revisión de las prácticas docentes en relación con el quehacer profesional del conservador-restaurador de fotografías en la actualidad.

El campo de la fotografía y su conservación

La revolución de la tecnología fotográfica de lo químico (análogo) a lo numérico (digital) ha significado un reclutamiento masivo a gran escala de adeptos a la práctica fotográfica. Este cambio trae consigo nuevos materiales y soportes; asimismo, la fotografía se ha reposicionado en el área de las artes visuales como su disciplina más popular. Usada ya no solamente por los fotógrafos sino por buena parte de las expresiones del arte contemporáneo. Este es un nuevo y gran reto en términos de

conservación, ya que la transformación tecnológica obliga a una actualización técnica y metodológica. Curiosamente este *renacimiento* de la fotografía ha redescubierto y reinterpretado los procesos históricos, sobre todo del siglo XIX.

A partir de lo que sucede en el campo de la fotografía y de su conservación, y con el nuevo modelo de formación en la ENCryM, hemos revisado nuestro quehacer docente procurando actuar con los principios de *discencia*, *curiosidad epistemológica* y *pregunta pedagógica* (Freire, 1997) (Freire y Faundez, 2010). La *discencia* hace referencia a los dos sujetos necesarios para la generación del saber: la relación entre educador-educando. Un proceso que implica aprendizaje constante en ambos sentidos y que ha llevado a la premisa “no hay docencia sin discencia”, que comprendemos como el “enseñar no es transferir conocimientos ni contenidos, y formar no es la acción por la cual un sujeto creador da forma, estilo o alma a un cuerpo indeciso y adaptado” (Freire, 1997, p. 25). Entendemos la *discencia* como docentes en constante aprendizaje de nuestra propia enseñanza, y nos ponemos en revisión, mediante la búsqueda de saberes por parte de los estudiantes.

El reconocer que los sujetos involucrados (educador-educando) jamás se reducen a condición de objeto uno de otro, nos ha llevado a preguntarnos: ¿cómo pensarnos como docentes en restauración que fomentan el desarrollo de la curiosidad-crítica?, ¿cómo crear las condiciones para que el estudiante produzca y construya su propio conocimiento ante los retos que le esperan en la vida laboral? En la transformación de nuestra práctica docente exponemos dos circunstancias relevantes que a continuación se abordarán.

La primera es el paso de una práctica docente con base en objetivos y programas de materia a un diferente mo-

delo pedagógico basado en competencias¹ y tramas curriculares.² Algunas de las competencias que corresponden en el noveno semestre de la licenciatura son (modelo de licenciatura, 2013, p. 27):

- Evidenciar conciencia, crítica y compromiso en las incidencias y tránsitos de los bienes culturales.
- Utilizar dispositivos teóricos, metodológicos o contextuales para la “preservación, difusión, uso o reutilización” del patrimonio cultural ante consideraciones críticas.
- Reflexionar sobre la trascendencia de usos de bienes para dar seguimiento a su manejo, exhibición, traslado y resguardo.
- Abordar “nociones de colección, acervo, catalogación, exhibición, divulgación, así como el vínculo del bien cultural, sus usos y relaciones con las comunidades (...) creadores, propietarios o custodios”.

1 Las competencias se refieren al saber ser, saber hacer, saber estar, para que un individuo se desempeñe con eficiencia y eficazmente ante ciertos contextos y problemas (situaciones de aprendizaje). Se refieren a practicar habilidades, conocimientos, actitudes (gestos, posturas, enunciados) y formas de expresión, entre otras capacidades, de forma articulada ante una situación específica.

2 Las tramas curriculares sustituyeron al diseño con programas. Estas tramas articularon “el diseño de los espacios curriculares entrelazando elementos que operaban al mismo tiempo en situaciones de aprendizaje específicas. Dichas situaciones orientaban el hacer de los estudiantes y el modo de acompañamiento de los académicos en cada espacio curricular, ambas tareas guiadas por competencias profesionales específicas para cada espacio y eje curricular” (Negrete y Pacheco, 2017, p. 131).

- Reforzar habilidades “de dictaminación, diagnosis, propuesta de intervención y de manejo en colecciones, archivos y sitios que requiere de la visión estratégica de espacio-tiempo-lugar”.

Estas competencias parten del *pensamiento relacionado con la aplicación significativa del conocimiento*; es decir, de procesos complejos como la toma de decisiones, la investigación, experimentación, solución de problemas e invención, con la finalidad de permitir el *desarrollo de hábitos mentales productivos* para que los estudiantes “aprendan a aprender”; aprender por sí solos la información que necesitan o desean en un momento dado con hábitos mentales productivos (de autorregulación y de pensamiento crítico y creativo) (Delfin, 2003). Los requerimientos que cualquier estudiante a punto de egresar de la licenciatura en restauración, los hemos tenido que articular con los dominios cognitivos, metodológicos, actitudinales y los saberes del ser, estar, hacer, convivir en el campo de la conservación-restauración de materiales fotográficos.

La segunda circunstancia ha sido dejar atrás la planeación de cursos o espacios basados en contenidos temáticos y la impartición de cátedras en las que el estudiante tradicionalmente escucha al profesor, toma apuntes o sigue indicaciones. Nos hemos enfrentado a la configuración interdisciplinar de planes de trabajo flexibles en escenarios propicios para la toma de decisiones en trabajo colaborativo, la generación de sentido de responsabilidad y el análisis crítico. Escenarios que conocemos como *situaciones de aprendizaje*.

Situaciones que permitan generar desafíos y retos para profesores y estudiantes, y que detonan la *curiosidad epistemológica*, entendiéndola como preguntas que permiten alcanzar el conocimiento cabal del objeto de estudio. A continuación algunos ejemplos de situaciones:

I. Trabajo en el cuarto oscuro y realización de probetas

Con la creación de procesos fotográficos en el cuarto oscuro, los estudiantes construyen, explican e interpretan el objeto de conocimiento con base en la construcción activa de nuevos aprendizajes. Mientras el profesor cuestiona y guía la comprensión de saberes tecnológicos y procedimentales, se fomenta que el estudiante no se limite a seguir recetas de procesos antiguos, sino que experimente con diferentes materiales y procesos, para generar sus propias preguntas. De esta manera retoma experiencias pasadas y actuales ya sea mediante procesos de investigación colectivos o individuales.

Con la producción fotográfica, se busca generar creatividad y curiosidad, que en un principio es ingenua o intuitiva pero, cuando el estudiante produce múltiples probetas en el cuarto oscuro, se aproxima a saberes históricos, tecnológicos y materiales “mediante un análisis metódicamente riguroso que permite desarrollar una curiosidad epistemológica crítica” (Freire, 1997, p. 32). Asimismo, el estudiante experimenta el comportamiento, estabilidad y compatibilidad de los diferentes materiales que conforman las fotografías.

Mediante una serie de experimentos, se propicia que los estudiantes generen preguntas referentes a la tecnología fotográfica, la estabilidad, la interacción y el comportamiento de procesos y materiales constitutivos con el medio ambiente y humano o ante posibles tratamientos de restauración. Como complemento se generan preguntas pedagógicas para que los estudiantes indaguen e investiguen sobre los fenómenos ocurridos y la diversidad de escenarios posibles. Asimismo al hacer corresponsables a los estudiantes de su proceso educativo, se alimentan de lo que aporta cada uno de los participantes, así como de los espacios de indagación. Con esto se lleva a cabo el proceso de “relacionar siempre las preguntas y respuestas con acciones que fueron realizadas o con acciones

que puedan llegar a realizarse o puedan volver a realizarse” (Freire y Faundez, 2010). Por ejemplo: creación de positivos y negativos; ennegrecimiento directo al sol (figura 1) o con químicos; experimentando con diferentes soportes celulósicos e inorgánicos como el vidrio, combinados con diversos aglutinantes poliméricos como clara de huevo (impresión de albúmina), colodión (ambrotipos), gelatina, gomas y sustancias fotosensibles (sales de plata, de platino, de fierro, bicromatos), etcétera.



Figura 1. Sesión de ennegrecimiento directo al sol, creación de fotogramas. Estíbaliz Guzmán, 2015.

Además, el trabajo en el cuarto oscuro conlleva la división de responsabilidades y se favorece de forma creativa y lúdica el trabajo en equipo que es vital para la toma de decisiones en el campo de la conservación de acervos fotográficos.

2. Visitas y prácticas en campo

Durante el seminario se realizan visitas y prácticas en establecimientos que contienen acervos fotográficos. El estudiante se enfrenta a experiencias en diferentes contextos, con ejercicios de diagnósticos y toma de decisiones que le permiten mediar los saberes académicos con los profesionales; estos últimos comúnmente estandarizados, normados y plagados de rutinas institucionales. Así, se propicia el análisis de las diversas nociones, estructuras, funciones o dinámicas de acervos, según los contextos específicos y generales, sociales y políticos, dentro de una sociedad específica del siglo XXI. Como por ejemplo, las razones de por qué, para qué y para quién, funcionan los acervos, así como su relación con las demandas de acceso y circulación de una sociedad cambiante.

Con estas prácticas se promueve que los alumnos identifiquen su propio lenguaje y comunicación con gente de otras disciplinas, al cuestionar, escuchar, persuadir evaluar, elegir y argumentar durante las visitas a los archivos. Se enfatiza la habilidad de la comunicación escrita con un informe que se expone ante los sujetos a cargo del acervo o proyecto y se reformula a partir de la retroalimentación (figura 2). En el seminario, abogamos por la autogestión, haciendo énfasis en la creatividad y deseo de los estudiantes para que busquen su propia voz, estrategias y formas de consolidar la relación con el futuro empleador de los servicios del conservador (figura 3).



Figura 2. Plática de retroalimentación y exposición del diagnóstico a los encargados de la Fundación Bustamente Vasconcelos, de Oaxaca. Estíbaliz Guzmán, 2014.



Figura 3. Capacitación sobre identificación y conservación de fotografías a los restauradores del Centro INAH Yucatán. Liliana Dávila, 2016.

3. Estrategias de difusión

El estudiante propone y lleva a cabo distintas formas de difundir el conocimiento. Con estos ejercicios se permite, como menciona Freire, “desafiar al educando con quien se comunica y a quien comunica, a producir su comprensión de lo que viene siendo comunicado” (1997, p. 39).

Los estudiantes han generado en estos últimos cuatro años portafolios, videos, trípticos y textos inéditos y publicaciones electrónicas,³ como se logra ver en las figuras 4, 5 y 6.



Figura 4. Imágenes del video del proceso de “positivo a la albúmina”. Ariadna Rodríguez, 2013.

³ Christian Irais Hernández Ortega (2017), “Línea del tiempo”, *Archivo Churubusco*, año 1, núm. 2, documento electrónico disponible en <<http://archivochurubusco.encrym.edu.mx/n2img2-1.html>>, consultado el 7 de agosto de 2017.

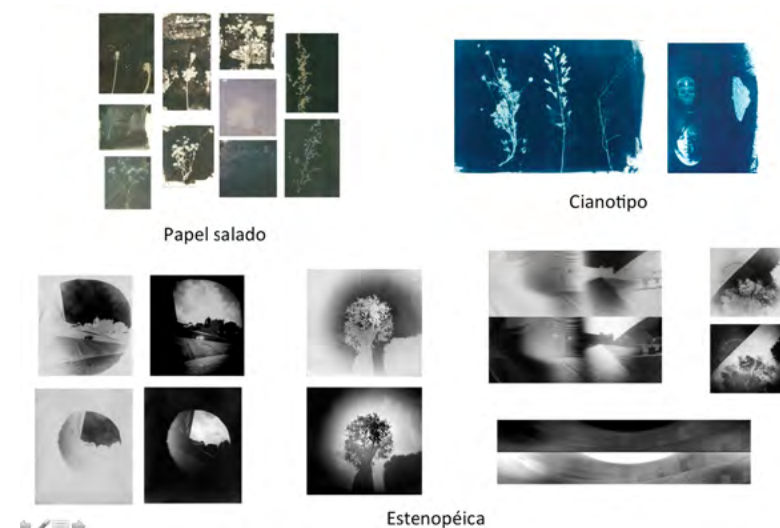


Figura 5. Muestras de la carpeta de trabajo de Angélica Velázquez, 2015.

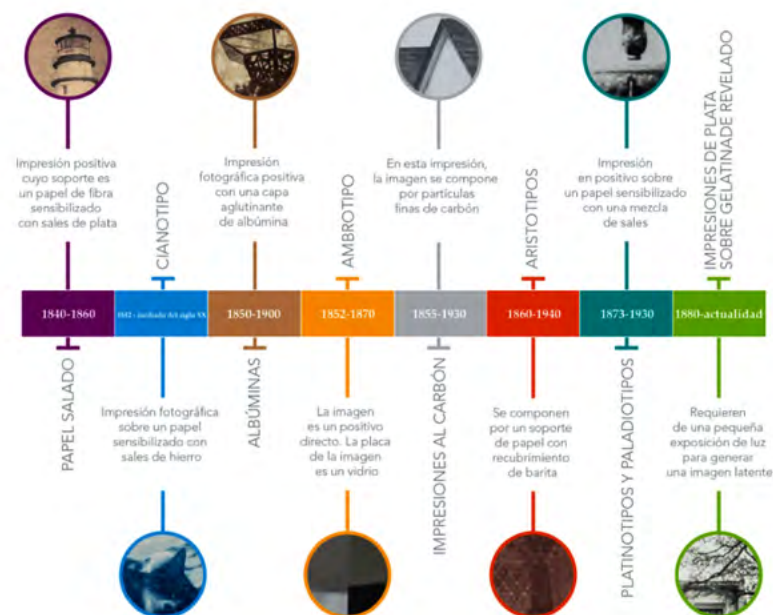


Figura 6. Cristian Hernández, op. cit.

Conclusión

En el Seminario Taller de Conservación de Fotografías el estudiante se asume como un sujeto que *habita* un espacio formativo en el que no se le transmiten conocimientos, ya que los saberes de la práctica siempre están inacabados; en el espacio curricular se resalta *aprender a aprender* por medio de una enseñanza significativa en la teoría-práctica (y la discusión de lo que conlleva esta dicotomía), se fomenta una autonomía cognitiva y afectiva, y se autorregula el aprendizaje, la versatilidad, la gestión, el desarrollo y la movilidad profesional.

Se busca que los estudiantes cubran las competencias establecidas en el modelo de formación, pero que al mismo tiempo, tengan una *aprehensión* de la fotografía, de la generación de imágenes y de los múltiples discursos que le dan sentido hoy en día. Que los estudiantes enfrenten con éxito situaciones y problemas laborales en el campo de la conservación de fotografías, pero también que desarrollen capacidades y valores que permitan la autorregulación de su aprendizaje metacognitivo, motivacional y de conducta. Que identifiquen sus propias capacidades y potencialidades para promover el desarrollo de capacidades previas-nuevas ante la exposición de sistemas cognitivos plurales adaptables a diferentes situaciones reales (estudios de caso, problemas, proyectos, preguntas finales, etcétera). Que puedan *habitar* diferentes espacios como el taller, el asombroso cuarto oscuro y los propios establecimientos fotográficos existentes. Se pretende generar un espacio formativo que propicie identificar un propio estilo de aprendizaje por medio del conocimiento y desarrollo de diversos hábitos de *aprehensión* cognitivos, sensoriales, sociológicos, del medio ambiente y afectivos.

En este proceso de docencia sin discencia detectamos tres desafíos pendientes de trabajar en el reforzamiento de hábitos de pensamiento creativo, y que debemos mantener en vigilancia epistémica:

1. Formas tradicionales y arraigadas de aprendizaje. Estas formas nos ponen en constante alerta como docentes, teniendo que idear situaciones que promuevan la pregunta pedagógica, la toma de decisiones y posturas ante la gama de experiencias vividas a lo largo de la carrera. Debemos apuntalar estrategias que les permitan a los alumnos experimentar y analizar cada situación en forma diferente, “única y distinta, más allá de la forma convencional o establecida” (Delfin, 2003, p. 6).
2. Romper el paradigma de la calificación sobre el proceso de evaluación. Para que el estudiante se involucre directamente en su propio proceso de formación y autoevaluación, además de que tome conciencia de los avances y obtención de las competencias, hemos establecido año con año nuevas evidencias orales, escritas, de observación y de ejecución. Debemos involucrar al estudiante en el diseño de sus propios instrumentos de evaluación, como en las rúbricas.
3. Reconocer la complejidad de los estudiantes como seres humanos. Debemos otorgar el tiempo necesario para conocer los intereses, preocupaciones y afectaciones de los estudiantes. Como ejemplo detectamos agotamiento de los estudiantes después de cuatro años de carrera, la *crisis* de egresados y el perfil generacional, que podríamos confundir con apatía o desinterés.

Finalmente, consideramos que la nobleza de ser académicos nos permite nutrir la existencia humana en un doble sentido: en la obligada autoevaluación continua de conocer y aprender a hacer y de “aprender a ser” en relación con el otro, con el fin de participar en la construcción de una mejor sociedad, de una ciudadanía comprometida en donde exista respeto y tolerancia hacia los otros, actitudes éticas y morales y conciencia ambiental; de pensar acertadamente desafiando al otro con quien nos comunicamos día a día y a quien comuni-

camos, y a producir la comprensión de lo que es comunicado. Ser académicos en la ENCRyM nos enfrenta, además, al gran reto de establecer situaciones de aprendizaje de forma acertada y firme ante los cambios vertiginosos de la fotografía y su conservación.

Estimamos que es necesario impulsar una introspección académica continua, y fortalecer los lazos de comunicación con los egresados para conocer el impacto o efecto de la formación ENCRyM en sus vidas, en nuestro caso, a partir del proceso formativo ofrecido en el penúltimo semestre de la carrera durante el Seminario Taller de Conservación de Fotografías.

Demos continuidad como comunidad académica (incluyendo directivos, administrativos, profesores y estudiantes) a las reflexiones introspectivas compartidas en los foros y encuentros académicos, para que como institución de educación superior podamos responder y, ¿por qué no?, incidir en el desarrollo de las respuestas a preguntas internacionales (OCDE, 2010) que intentan proyectar políticas educativas del siglo XXI a nivel mundial.

Bibliografía

Argudín, Yolanda (2009), *Educación basada en competencias*, México, Trillas.

Colom, Antonio (1997), "Postmodernidad y educación. Fundamentos y perspectivas", documento electrónico disponible en <https://www.raco.cat/index.php/EducacioCultura/article/viewFile/75769/96273>.

Delfin Insuasty, Luis (2003), "Dimensiones del aprendizaje: una taxonomía del pensamiento", fragmentos traducidos y adaptados de la obra de Robert Marzano (1992), *A Different Kind of Classroom: Teaching with Dimensions of Learning*.

Freire, Paolo (1997), *Pedagogía de la autonomía, saberes necesarios para la práctica educativa*, México, Siglo XXI Editores.

Freire, Paolo y Antonio Faundez (2010), *Por una pedagogía de la pregunta. Crítica basada en respuestas a preguntas inexistentes*, México, Siglo XXI Editores.

Habilidades y competencias del siglo XXI para los aprendices del milenio en los países de la OCDE (2010), París, Instituto de Tecnologías Educativas (edición en español), documento electrónico disponible en <http://guayama.inter.edu/wordpress/?wpfb_dl=140>.

Hernández Ortega, Christian Irais (2017), "Línea del tiempo", *Archivo Churubusco*, año 1, núm. 2, documento electrónico disponible en <<http://archivochurubusco.encyrm.edu.mx/n2img2-1.html>>, consultado el 7 de agosto de 2017.

Lyotard, Jean-François (1991), *La condición postmoderna*, Buenos Aires, Red Editorial Iberoamericana.

Modelo de formación de la Licenciatura en Restauración (2013), México, ENCRYM-INAH. Sin publicar.

Negrete Arteaga, Teresa de Jesús y Alejandra Pacheco (2017), “Relación entre análisis institucional y currículum. Herramientas para pensar la formación de jóvenes restauradores”, *Revista Interamericana de Educación de Adultos*, año 39 núm. 2, pp. 128-142. Sitio web: <<http://www.crefal.edu.mx/rieda/images/rieda-2017-2/contrapunto.pdf>>.

Rodríguez, Ariadna (2018), “Positivado a la albúmina”, *Archivo Churubusco*, año 2, número 3, documento electrónico disponible en <http://archivochurubusco.encrym.edu.mx/n3video2.html>, consultado el 12 de abril de 2018.

Tovar Rafael y Gonzalo Serna (2010), *Estrategias para educar por competencias*, México, Trillas.

Esta publicación digital se terminó de realizar en el mes de agosto de 2018
en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, Manuel Castillo Negrete,
ubicada en General Anaya 187, colonia San Diego Churubusco,
delegación Coyoacán, Ciudad de México, México.



PUBLICACIONES
DIGITALES
ENCryM-INAH

PUBLICACIONES**ENCryM**

MÉXICO
GOBIERNO DE LA REPÚBLICA



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

