

Estudios

sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

Coordinadoras:

Yúmari Pérez Ramos

Guadalupe de la Torre Villalpando

ISBN: 978-607-484-747-5



PUBLICACIONES
DIGITALES
ENCRYM-INAH

PUBLICACIONES**ENCRyM**

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

Coordinadoras:

Yúmarí Pérez Ramos

Guadalupe de la Torre Villalpando



PUBLICACIONES
DIGITALES
EN CRYM-INAH

Créditos

Coordinadoras

Yúmari Pérez Ramos
Guadalupe de la Torre Villalpando

Corrección de estilo

Héctor Siever

Diseño

Jorge Alejandro Bautista Ramírez

Diseño, formación y tablas

Erika Castillo Licea

Corrección de finas

Felipe Sierra Beamonte

Comisión de publicaciones de la ENCRyM

Ximena Agudo Guevara
Jannen Contreras Vargas
Carlos García Benítez
José Alberto González Ramos
Yúmari Pérez Ramos
Sofía Riojas Paz
Guadalupe de la Torre Villalpando

Secretaría de Cultura

Secretario
Rafael Tovar y de Teresa

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Directora General

María Teresa Franco

Secretario Técnico

Diego Prieto Hernández

Secretario Administrativo

José Francisco Lujano

Coordinador Nacional de Difusión

Leticia Perlasca Núñez

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía

Director

Andrés Triana Moreno

Secretaria académica y de investigación

Guadalupe de la Torre Villalpando

Subdirector de planeación y servicios educativos

Ricardo Silva Zamora

Coordinadora Académica de la Licenciatura en Restauración

Ma. de Lourdes González Jiménez

Coordinadora Académica del Posgrado en Museología

Leticia Pérez Castellanos

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

Germán Fraustro Nadal

Estudios sobre conservación, restauración y museología. Vol. III 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. Vol. III, de la ENCRyM o del INAH.

“Estudios sobre conservación, restauración y museología. Volumen III”

ISBN Volumen: 978-607-484-747-5

“Estudios sobre conservación, restauración y museología”

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

Primera edición: 2016

D. R. © 2016 INSTITUTO NACIONAL DE ANTHROPOLOGÍA E HISTORIA

Córdoba 45, colonia Roma, 06700, Ciudad de México.

publicaciones@encrym.edu.mx

Producido y hecho en México

Índice

PROBLEMAS Y DILEMAS CONCEPTUALES

Problemas respecto del uso de conceptos de conservación-restauración en los medios de comunicación: irreversible, pátina y original. **Jannen Contreras Vargas / Gabriela Peñuelas Guerrero / Ilse Marcela López Arriaga / Ángel Ernesto García Abajo**
5.....lr

La historicidad como principio de conservación en la intervención de la colección fotográfica de Frida Kahlo. **Elisa Carmona Vaillard / Karla Castillo Leyva**
19.....lr

RASTROS Y HUELLAS EN EL PATRIMONIO

Frankenstein o ¿cómo enseñar reentelados?: una aplicación 3D en la historia de la pedagogía de la conservación y restauración de bienes muebles en México. **Isabel Medina-González**
29.....lr

La increíble y triste historia de la cándida escultura metálica y su "pátina original" desalmada. **Jannen Contreras Vargas / Ángel Ernesto García Abajo**
43.....lr

ESTRATEGIAS DE CONSERVACIÓN DE BIENES INMUEBLES

La conservación programada y planeada de los bienes históricos: aplicabilidad y potencialidad. **Riccardo Caffarella**
56.....lr

Técnicas no destructivas y semidestructivas para la evaluación de materiales empleados en estructuras históricas. **Leidy Bejarano / Giulia Bettiol**
68.....lr

Análisis de optimización de uso como proyectos de inversión para inmuebles patrimoniales subutilizados. **Gastón Enrique Segovia Molinas**
81.....lr

PERSPECTIVAS DEL PATRIMONIO EN LA CIUDAD

Sobre el concepto de patrimonio urbano. **María Gabriela Lee Alardín**
100.....lr

Morfología urbana de poblados con acequias en la cuenca de México. **Alejandro Jiménez Vaca**
120.....lr

La fotografía del Distrito Federal 1880-1885. **Daniela Santhi Carreón Cano / Silvana Berenice Valencia Pulido**
136.....lr

Las privadas como vivienda plurifamiliar en Santa María la Ribera (1890-1930). **Ma. de los Ángeles Valencia Olvera**
151.....lr

PATRIMONIO Y VINCULACIÓN SOCIAL

Diagnóstico de la divulgación en sitios patrimoniales y museos: cuatro experiencias, una construcción metodológica. **Manuel Gándara Vázquez / Alejandra Mosco Jaimes / Leticia Pérez Castellanos / Andrés Triana Moreno / Luis Fernando Gómez Padilla**
166.....lr

Conservación reflexiva: a través de la palabra del otro. **Norma A. Ávila Meléndez / Federico Padilla Gómez / Alberto Juárez Espíndola**
178.....lr

El Museo Salinas o los límites entre la ficción y la realidad. **Ximena Escalera Zamudio**
189.....lr

Antes de la energía eléctrica. Crónica fotográfica de San Sebastián Villanueva (1900-1970). **Marcelino Juárez Romero**
200.....lr

METODOLOGÍAS E INTERVENCIONES EN LA RESTAURACIÓN

Breve revisión de los conceptos de la valoración practicada en la ENCRyM, primeros resultados. **Gabriela Peñuelas Guerrero**
212.....lr

Enlazando seda, papel y color: interpretación histórico-simbólica de una falda china. **María Magdalena Abdó Labarthe / Itzel Espíndola Villanueva / Adrián Pérez Ballesteros**
222.....lr

El retablo del Santo Entierro en Purísima de Bustos. Estudio de sus pinturas y esculturas y su relación con Hermenegildo Bustos. **Carolusa González Tirado**
234.....lr

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

Problemas respecto del uso de conceptos de conservación-restauración en los medios de comunicación: irreversible, pátina y original

Jannen Contreras Vargas
Gabriela Peñuelas Guerrero
Ilse Marcela López Arriaga
Ángel Ernesto García Abajo

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Irreversible, pátina, original, aleaciones de cobre, escultura, medios.

Resumen

El caso de la fallida limpieza de *El Caballito*, en 2013, ha mostrado que el entendimiento de sus problemas y daños ha sido deficiente, en parte por el uso desinformado que políticos, artistas, artesanos e incluso autodenominados especialistas han hecho en los medios de comunicación complejos conceptos de conservación como pátina, reversibilidad y original. Esto ha demostrado la necesidad de que los conservadores-restauradores proporcionemos información precisa y accesible para los medios y los usuarios del patrimonio cultural sobre las consideraciones materiales, estéticas, históricas y sociales pertinentes, y los conceptos y principios que rigen la compleja toma de decisiones en conservación.

Introducción

Decidimos hacer este trabajo porque a lo largo del tiempo que llevó el caso de la intervención de la escultura ecuestre en honor a Carlos IV, conocida como *El Caballito*, hemos podido notar que no siempre se ha ofrecido la información más adecuada para el entendimiento de los daños sufridos, y los retos y oportunidades respecto de su restauración.

La información es un asunto complejo. Como señaló Neil Postman, cuando a la gente se le priva de información hay un riesgo de perder el significado de lo que se pretende expli-

car y de tomar ignorancia por conocimiento. Postman (1985) establece que la desinformación es información confusa, irrelevante, fragmentaria o superficial, que nos hace creer que sabemos algo cuando en realidad nos aparta del saber, porque la gente está igualmente aislada cuando no tiene acceso a la información que cuando se le inunda con ella –y particularmente cuando no es precisa–. En este caso estamos ante un ejemplo de desinformación, donde los conceptos de reversibilidad, pátina, autenticidad y original han sido usados a la ligera e incluso de una forma un tanto imprecendente.

El Caballito y los trabajos de septiembre de 2013

La escultura de *El Caballito*, diseñada por el artista/arquitecto español Manuel Tolsá en honor del rey español Carlos IV, inaugurada en 1803, es considerada una de las mejores estatuas ecuestres en el mundo. La estatua vivió múltiples vicisitudes porque, en un territorio en busca de su independencia, un monarca español no era muy popular, tal como denota el mismo hecho de que se le conozca más como “El Caballito” que como Carlos IV. Tuvo que ser escondida de quienes buscaban convertirla en monedas y armas, y más de dos siglos después la frase en su pedestal aún debe justificar su preservación: “México la conserva como un monumento al arte”.

En la década de 1970 tuvo más de un tratamiento. El ingeniero Luis Torres, declaró: “Yo intervine en una limpieza del *Caballito* entre 1971 y 1972 [...] En *El Caballito* se hizo la intervención mínima: desengrasado con gasolina blanca o con algún otro solvente inocuo; se lavó con un detergente no iónico y se secó con secadores de pelo” (Gómez, 2014: 9). En 1979 el INAH llevó a cabo otra intervención, inmejorablemente registrada, que consistió sobre todo en una cuidadosa limpieza superficial, el resane de poros y errores de fundición de mayor



Figura 1. *El Caballito*, estatua ecuestre Carlos IV, antes de las obras de septiembre de 2013. Obra en bronce Keller de Manuel Tolsá, inaugurado en 1803, 5.04 x 4.88 x 1.73 m, además de pedestal. Ciudad de México. Cortesía de J. Víctor Legorreta.

tamaño, la aplicación de un inhibidor de corrosión y de una capa de protección polimérica (Chan, *et al.* 1979). De acuerdo con el jefe de Gobierno del Distrito Federal, Miguel Ángel Mancera, también hubo una intervención en 1993, pero no pudieron encontrarse referencias al respecto.

Ninguno de esos trabajos tuvo mayor consecuencia en los medios, pero el de septiembre de 2013 fue muy distinto. Como se sabe, el contratista decidió realizar una supuesta limpieza con una solución de ácido nítrico y cardas metálicas y, aunque fue detenido sólo un día después (González, 2013), causó daños todavía evidentes.

Un periódico publicó una foto de los trabajos con el título: “Le hacen la barba” (*Reforma*, 2013). La imagen muestra a un trabajador tallando la barba del rey con una carda montada en taladro. En ese momento el medio no consideró tales acciones como negativas o negligentes, y el uso del doble sentido lo vuelve incluso humorístico. Fue hasta la masiva inquietud en redes sociales que se comenzó a considerar un “crimen” o un atentado contra la escultura.

El personal del INAH hizo un dictamen técnico de los daños a partir de la única herramienta permitida legalmente: la inspección visual. Con base en ella se señaló que el área “limpiada” fue de 35%, pero alcanzó aproximadamente 50% por los escurrimientos de la solución, lo cual provocó daños irreversibles a la superficie: desaleación, corrosión y abrasión, además de daños al basamento de piedra porque no estaba protegido (INAH, 2013).

Si se considera que las principales alteraciones antes de eso eran escurrimientos de brocantita –típico de los monumentos en condiciones urbanas–, polvo y hollín, resultaba claro que los tratamientos realizados fueron innecesarios e insustentables.



Figura 2. Las imágenes ilustran algunos de los daños causados por la fallida intervención: la pérdida de la capa superficial, desaleación y corrosión: productos de corrosión verdes, nitratos de cobre, debido a la acción del ácido nítrico. Cortesía de Gabriela Peñuelas y Ricardo Castro, INAH.

Conceptos

Por la inusual atención recibida, las autoridades del INAH tomaron la también inusual decisión de publicar el dictamen en su totalidad.

Reversible, irreversible

Los conservadores-restauradores estamos muy familiarizados con el concepto de reversibilidad. Durante nuestra formación somos advertidos sobre ser extremadamente cautos al decidir sobre tratamientos de limpieza porque nada que sea removido puede ser devuelto, y sobre nuestra certeza de que el material removido no es importante para el uso, estabilidad y significado de los objetos (Appelbaum, 1987). Para los autores del dictamen era muy claro que los tratamientos experimentados por la escultura incluyeron la remoción irreversible de material relevante y, por lo tanto, el daño causado es también irreversible.

Sin embargo, políticos y otros personajes de la escena cultural trataron de negar cualquier implicación de irreversibilidad. Un ejemplo es la afirmación: “La escultura ecuestre del rey Carlos IV, de Manuel Tolsá, no muestra ningún ‘daño irreversible’, por lo que tal afirmación es absolutamente imposible, improbable y aventurada” (Muñoz, en Rodríguez, 2013: 7). En un sentido similar, otra figura política señaló que la escultura “sí tenía salvación” (Notimex, 2013). Podría pensarse que esas autoridades políticas entendieron –y temieron– que el significado de irreversible en el dictamen era que el daño no podía ser tratado y que la escultura permanecería en ese estado sin posibilidad de restauración.

Artistas y artesanos declararon también que el INAH exageraba o incluso mentía al decir que la escultura “se había echado a perder”, aun cuando el dictamen jamás consignó algo

similar (La Silla Rota, 2013; Sánchez, 2013). Un conocido escultor declaró: “No se dañó el original y sagrado bronce, no hay corrosión, la obra no tiene hoyitos” (Mateos, 2013: 4). Es curioso que justo los daños mencionados por el escultor sean los causados por la infausta intervención. Estas apreciaciones son explicables porque los artistas no requieren mayor conocimiento sobre la química de los metales para desarrollar su labor creativa, a diferencia de la restauración de patrimonio metálico.

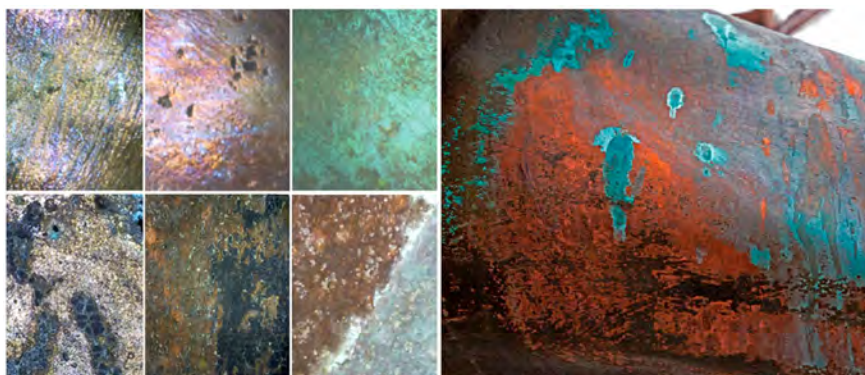


Figura 3. Superficie de una de las patas delanteras que muestra la eliminación de la capa de la corrosión / pátina y escurrimientos de solución de ácido nítrico que formaron nitratos de cobre. Cortesía de Ricardo Castro, INAH.

En el dictamen el daño se consideró irreversible y al tiempo estableció: “Es urgente iniciar un proceso de intervención para estabilizar el monumento histórico y restituir los elementos necesarios que garanticen su conservación” (INAH, 2013: 17), lo que obviamente implica la posibilidad de mejora a partir de la condición reportada mediante una intervención correcta, pero ante la presencia de la palabra “irreversible” parece que muchos decidieron simplemente evitar la lectura.

Respecto de la reversibilidad, incluso según la definición de la Real Academia Española queda claro que la obra no puede volver a su condición anterior, no exactamente como estaba. En materia de conservación-restauración Appelbaum (1987: 65) expresa: “En términos funcionales la reversibilidad no quiere decir que el objeto sea idéntico a lo que era, sólo que podemos devolverlo a un estado en el que nuestras opciones de tratamiento sean tan amplias como lo eran antes de realizar el tratamiento en cuestión”. Incluso desde esta óptica más flexible los tratamientos aplicados no sólo limitaron las opciones de la escultura, sino que obligan a una intervención mayor: el daño es efectivamente irreversible.

Sí es posible formar otra capa de material en superficie, incluso con algunas características físicas y químicas similares a aquella dañada, pero eso no revierte la eliminación de material propio de la obra, tanto de la pátina como del metal por desaleación, ni cambia la apreciación de la gente sobre ese hecho. Ya lo decía Heráclito, nadie se baña dos veces en el mismo río.

El término irreversible fue correctamente usado, mas a partir de esa experiencia puede concluirse que habría sido conveniente conjurar los miedos de los políticos dejando en claro que aun cuando el daño es irreversible, un trabajo de restauración adecuado, diseñado y dirigido por profesionales de la conservación-restauración lograría devolver la unidad a la imagen y la protección a la superficie.



Figura 4. Arriba: Detalles de diferentes zonas de la superficie dañada: atacada con formación reciente de óxidos de cobre, diferentes productos de corrosión verdes, principalmente nitratos de cobre. Abajo a la izquierda y centro: zonas parcialmente afectadas que muestran restos de pátina de corrosión, restos de capa de protección y hollín. Abajo a la derecha: límite entre una zona de cuprita y otra cubierta con nitrato de cobre.

Pátina

En general la pátina se ha entendido como la evidencia dejada por el tiempo en las obras, que frecuentemente las favorece (Brandi, [1949] 1996a: 380). En México lo definido por Cesare Brandi ha sido el canon en la formación de restauradores profesionales: “Desde el punto de vista estético, la pátina es aquella imperceptible e impalpable sordina —o acallamiento— puesta por el tiempo sobre la materia, y en este papel provee la medida práctica en la que debe ser mantenida” (Brandi, [1953] 1996b: 378). Determinar lo que debe ser considerado como pátina, y por lo tanto mantenido, no se basa en el gusto, y no es ni automático ni naif; implica una serie de análisis y profundos juicios críticos.

Paul Philippot ([1966]1996: 373), uno de los más mayores y más respetados conservadores y autores del siglo XX, y con quien por fortuna aún contamos, expresa respecto de la pátina: “La pátina es precisamente el efecto ‘normal’ que tiene el tiempo en los materiales. No es un concepto físico o químico, sino crítico. La pátina no es otra cosa que la combinación de estas alteraciones normales en tanto afectan la apariencia de la obra sin desfigurarla [...] no es un asunto material sino que se erige sobre el dominio crítico y siempre implica un juicio estético”.

Todos los materiales cambian con el tiempo de maneras muy distintas. El caso de los metales es *sui generis* porque su comportamiento electroquímico causa la formación de diversos productos de corrosión coloreados (Dent [1977] 1996), cambios de textura, resistencia mecánica, protección ante la corrosión, etcétera, y los consecuentes cambios en la apariencia. Esto puede darse de modo natural por la reacción con el medio ambiente, o artificialmente cuando las obras son patinadas como tratamientos de acabado por artistas y artesanos que aplican una variedad de materiales y sustancias químicas

(Hurst 2007) que buscan el desarrollo controlado de corrosión colorida.

Natural o artificial, la corrosión se forma a partir del metal, por eso electroquímicamente las pátinas son capas de conversión relativamente estables (Doménech-Carbó, Doménech-Carbó y Costa, 2009). Que una capa de corrosión sea llamada pátina depende de un juicio crítico (Scott, 2002; Mourey, 1987), y es muy difícil (en realidad, la mayor parte de las veces imposible) diferenciar una pátina formada naturalmente de una artificial.



Figura 5. Zonas no intervenidas y prácticamente no dañadas donde se muestra la capa de corrosión / pátina de la escultura, hollín y los típicos escurrimientos de lluvia. Cortesía de Gabriela Peñuelas y Ricardo Castro, INAH.

Las restauradoras Cimadevilla y González (1996: 28) proponían características a cumplir para una pátina: ser continua, compacta y homogénea; seguir el diseño del objeto acrecentando su calidad estética, y estar formada por productos de corrosión pasivos que aislen al metal de los agentes agresivos, protegiéndolo. González (2009) ampliaba algunas de sus apreciaciones para considerar materiales orgánicos; barnices o ceras pigmentadas que pueden proveer protección y características ópticas particulares. Pero además debe haber materiales derivados de acciones humanas —como expresiones sociales— las cuales pueden tener valor estético, simbólico, documental, tecnológico, etc., y que pueden ser inherentes al entendimiento de la obra (Contreras *et al.*, 2014).

Debido a la naturaleza de algunos de estos materiales es raro que sobrevivan mucho tiempo en exteriores, pero existen estrategias para que los remanentes sean analizados, registrados, evaluados y, de ser necesario, preservados o incluso repuestos.

En nuestros días la perspectiva más aceptada es considerar la variedad de materiales en superficie como potenciales fuentes de información y conforme a su evaluación de preservación. En consecuencia, no existe un listado o una fórmula para determinar qué es importante y qué debe mantenerse en las superficies; debe cuestionarse y discutirse amplia y seriamente en función del cada caso.

¿Qué se opinó?

En el dictamen de daños de *El Caballito* se reportó una grave pérdida de pátina, y ésta se volvió algo tan relevante e inaccesible como el santo grial.

La mayoría de la gente que hizo declaraciones a los medios es ajena a las consideraciones y discusiones sobre la

variedad de materiales e importancia de las capas superficiales en la escultura. Una de las autoridades involucradas establecía justo tras la interrupción de los trabajos que: “Más que una pátina, la que se observaba era una capa de dióxido de carbono, de lluvia ácida, polvo y de grasa, la cual se estaba retirando y, por tanto, cambió la tonalidad del color de *El Caballito*” (Muñoz en Rodríguez, 2013: 15). Aunque un gas como el dióxido de carbono, o un líquido como la lluvia, se constituye en capas sólidas que deban retirarse con ácido nítrico, y que pasar del verde oscuro al rosado no es un simple cambio de tonalidad, esta declaración perfila una intención de establecer que la capa afectada no era una pátina.

En un sentido similar el contratista que llevó a cabo la “limpieza” dijo que usó el ácido para retirar “la espesa capa de sarro, grasas, restos de pintura, impurezas y demás elementos que en una ciudad como ésta el tiempo va formando en el bronce”, y detalla que esto no debe confundirse con “la benévola pátina que el tiempo genera en los nobles metales que en aleación forman el bronce” (Marina, 2013: 3).

Pese a sus respectivas imprecisiones, el político niega la pátina y el contratista parece reconocer como pátina sólo a la natural. Por su parte, los escultores y artesanos que comentaron a los medios parecen entender como pátina sólo la pátina artificial, como un acabado que ellos pueden elegir de acuerdo con su intención creadora o el gusto del cliente.

Un escultor declaró: “Si van a poner una pátina más duradera, más fresca, que no siga deteriorando el bronce, había que limpiarlo todo y dejarlo como nuevo con una pátina reluciente; para el bronce esa es la técnica, tienen que usar por fuerza el ácido” (Sebastián en Sánchez, 2013: 3). Otro afirmaba: “[...] [el contratista] estaba en lo correcto al usar el ácido nítrico para quitar la pátina, no hay otro camino, no lo dejaron terminar, después se iba a aplicar la pátina al gusto de la Autoridad” (Ponzanelli en Mateos, 2013: 5). Y un artesano fundidor

explicaba de una forma más amplia cómo, según él, debe ser el proceso de restauración de una escultura:

[...] como parte del proceso de restauración de cualquier escultura de bronce, es necesario quitar la capa de pátina con ácido nítrico y agua; una vez que está completamente limpia, se aplica una nueva pátina para proteger a la estatua de las afectaciones climáticas [...] Primero se limpia con carda o cepillo de alambre, después se queman las partes que están con grasa, después, en caso de necesario, se aplica ácido nítrico para quitar la capa de pátina vieja. Así queda la escultura como recién de la fundición. Después se aplica la nueva capa de pátina (Rivero en lasillarota.com, 7 diciembre 2013).

Las apreciaciones de estos creadores son correctas para la patinación artificial de esculturas recién hechas, en las que los autores tienen tanta libertad como deseen, pero su idea de la restauración como una oportunidad para decapar esculturas antiguas, dejarlas como nuevas y aplicar patinas artificiales al gusto de un político o de quien sea, no es sólo inadecuado sino peligroso para el patrimonio cultural, y en particular cuando estas visiones son dadas por correctas y se difunden de manera masiva.

De manera obvia, el equipo de especialistas formado por el Fideicomiso del Centro Histórico (FCH) para analizar la escultura y desarrollar la estrategia de restauración se pronunció en relación con la pátina, desafortunadamente el resultado no es más preciso o más claro.

En el proyecto de investigación –disponible en línea– se establecieron tres clasificaciones: original, histórica y actual (FCHCM, 2014: 23-24):

- La “pátina *original*” es definida como una desarrollada en la fundición de acuerdo con los gustos y tradiciones del momento de producción, y *por los cambios que sufrió el monumento es*

posible que esté muy alterada y sea prácticamente imposible de recuperar.

- Las “patinas históricas” son definidas como causadas por retoques o procesos de alteración durante los cambios de ubicación.
- La “pátina actual” es descrita como constituida por “productos de corrosión, intencionales y ambientales, pigmentos, partículas de carbón y otros materiales orgánicos productos de la combustión depositados a lo largo del tiempo, lo cual necesariamente incluye materiales que se pueden calificar como suciedad o materiales indeseables”.

En apariencia si alguna característica pudiera considerarse digna de preservación sobre la superficie escultórica sería la pátina original, y las abundantes declaraciones constituyen un diálogo de sordos porque los distintos opinantes se han referido en realidad a conceptos distintos.

La elección de palabras y argumentos define una posición teórica. Al respecto resulta muy particular que el proyecto del FCH considere a la mugre y los materiales indeseados como formadores de la “pátina actual”. El texto del FCH evoca de manera directa a los defensores de la limpieza radical en la Controversia de la Limpieza, y la revive sin atenuantes más de 60 años después, al considerar a la mugre y los materiales indeseados como formadores de la “pátina actual”. Haciendo una analogía, el guano de ave en una pintura de caballete sería pátina e imposibilitaría su remoción o, al contrario, posibilitaría quitar todo lo demás que se considere también parte de la pátina.

Brandi siempre defendió las limpiezas críticas y dejó muy en claro su posición al señalar que “el último refugio de los defensores de la limpieza total es la hipótesis de que la mugre, los barnices acumulados por siglos y demás, pueden ser tomados por pátina” ([1949] 1996: 382). Argumentar que la mugre y materiales indeseados forman la pátina actual se

contrapone con la posición teórica con la que fuimos formados la gran mayoría de conservadores-restauradores mexicanos, pero a diferencia de la eliminación de barnices posible en la pintura, los cambios dictados por la termodinámica en los materiales formadores de corrosión en la escultura dejan como única opción a los defensores de la limpieza radical eliminar la capa de corrosión modificada, es decir, toda: delicado y peligroso.

Al respecto también vale recordar lo dicho por Philippot ([1966]1996: 373): “Ignorar el hecho de la evolución de los materiales –lo que sería un error científico– o negarse a considerar el problema que impone el concepto de pátina –la relación entre el estado original y el estado presente de los materiales– es, en otras palabras, negarse a considerar la realidad estética de la obra”.

Como consecuencia de lo sucedido, creemos que se ha hecho uso irreflexivo y abusivo del término pátina, y ello lo vuelve aún más complejo de lo que ya es, quizá por falta de conocimiento sobre el estado de la cuestión en ese tema, sobre el comportamiento químico de la superficie metálica y sus productos de corrosión, o incluso por una intención de excusar los tratamientos realizados. Así que tal vez lo correcto sea hablar de capas superficiales que pueden ser importantes por su carácter protector, su aportación a la apreciación y por la información histórica y tecnológica provista (Contreras y González, 2012; Contreras et al., 2014), y dejar de lado innecesarias clasificaciones barrocas.

“Original” y auténtico

Sí, en el dictamen del INAH se empleó el término pátina original. Habría sido útil explicar que no se implicaba que fuera la capa elegida por el mismísimo Manuel Tolsá, porque sabemos que eso es imposible de determinar, sino que se trataba de una capa formada de material original o propio de la escultura y por lo tanto sustantiva, pero habría sido mejor evitar el término original porque, otra vez, para muchos no es un término claro y se presta a malinterpretaciones.

De acuerdo con las diferentes opiniones aquí citadas, lo original es la apariencia de la escultura al momento de ser concluida, y tanto políticos como artistas procuraron negar el daño a la así entendida pátina original. Un escultor preguntaba: “¿Quién nos dice que era la original y si en alguna época de la historia ya se había limpiado y se había vuelto a patinar?” (Sánchez, 2013: 6). Hay numerosas declaraciones en sentido similar, incluso por parte del jefe de Gobierno: “Sabemos que hubo una intervención en 1993, porque todos recordamos como era *El Caballito*, su coloración verde que fue modificada en 1993, es decir, esa pátina, es precisamente la de esa época y no la original” (Espino, 2013). Por su parte el ingeniero Luis Torres, parte del equipo del Fideicomiso del Centro Histórico de la Ciudad de México (FCHCM), argumentó que la pátina afectada fue la producida por la intervención de 1979, y no la original (Sánchez, 2014); sin embargo, como se puede comprobar fácilmente en el informe técnico, tampoco se dio en esa ocasión (Chan et al., 1979), y no se encontraron reportes oficiales o de prensa que mencionaran una intervención mayor en 1993. Considerado así, resulta difícil afirmar que la capa dañada en 2013 fuera reciente, pero desde el punto de vista de la conservación la fecha de formación del material eliminado es de poca relevancia; tal discusión sólo podría ser útil para disminuir

la responsabilidad sobre los daños causados, y es irrelevante en vista de los problemas que deben ser atendidos.

Philippot ([1966] 1966: 373) exponía que devolver el objeto a su estado original era un asunto físicamente imposible y críticamente indeseable:

Debe admitirse que el estado original de la obra –ese estado en que el artista la dejó cuando el proceso creativo se completó– es imposible de restablecer o incluso de determinar objetivamente. Ninguna restauración puede aspirar a restablecer el estado original [...]. Sólo puede revelar el estado actual de los materiales originales. Aun si la restauración pudiera determinar el estado original, sería imposible abolir la segunda historicidad de la obra y el espacio de tiempo que ha cruzado para aparecer ante nosotros.

Philippot y Brandi coinciden en que la pátina tiene un valor de antigüedad que revela la impresión del tiempo en el objeto; remover materiales alterados por el tiempo no devuelve las obras a su estado original, en cambio las deteriora, contradice su antigüedad y elimina materiales e información necesarios para su preservación y entendimiento (Marín y Méndez, 2013; Contreras y González, 2012). La unidad de una obra gira en torno a sus propios cambios, borrando casi por completo todo rastro de una hipotética autenticidad originaria (Barbero, en Marín y Méndez, 2013) y la búsqueda por llevar una obra al estado original es de hecho absurda. Como resumió Philippot (2010:19) en años recientes: “No es suficiente remover capas para dismantelar el tiempo, no funciona de esa manera”.

Así, la tendencia en la conservación-restauración en México ha dejado de lado la búsqueda del estado original por el entendimiento de la autenticidad del patrimonio como: “[...] una medida del grado en que los atributos del patrimonio cultural (incluyendo su forma y diseño, sus materiales y sustancia, su uso y función, su tradiciones y técnicas intrínsecas, su localiza-

ción y ambiente y su espíritu y sentimiento, entre muchos otros factores) actúan adecuada y creíblemente, como testigos de su importancia” (Carta de Riga, 2000 en Schneider, 2009: 63).

Los criterios que se han de tomar en cuenta al hablar de autenticidad en un bien cultural deben ser sopesados desde una dimensión valorativa. Un asunto clave sobre este tema es que la realidad de una cosa es su actividad y la visión actual que se tiene sobre ella (Schneider, 2009: 62).

El objetivo de la conservación no es sólo preservar los aspectos materiales de un objeto; por lo tanto, no pretendería que sólo la pátina artificial dispuesta por los colaboradores de Tolsá sería digna de conservarse, sino su autenticidad, la identidad, el significado y la importancia que tiene la escultura patrimonio para las personas. Los conservadores tenemos la responsabilidad de velar por la preservación del conjunto, no por la ilusión de un original imposible.

Los medios

El patrimonio cultural, lejos de ser sólo un asunto de especialistas, es una construcción social que involucra a diversos actores. Así, es lógico que en este caso se recabaran opiniones de artistas, artesanos y hasta políticos, pero es patente que los medios de información no se preocuparon por recurrir a los profesionales de la conservación-restauración con la formación, experiencia y trayectoria adecuada para informar con claridad y responsabilidad sobre este caso. Desafortunadamente, el conservador-restaurador ha mantenido un bajo perfil; hemos minimizado nuestra presencia ante el espectador para convertirnos en traductores de sentido del patrimonio cultural: se evidencia la reintegración, pero sin mostrarla demasiado (Peñuelas, 2015).

Este cuasi anonimato se ha convertido en un problema, sobre todo en casos con tanto impacto mediático como el de *El Caballito*. El papel del restaurador ante la sociedad debe ser mucho más activo, abierto y transparente para impedir, en la medida de lo posible, que sólo se cuente con información inexacta brindada por autoproclamados especialistas, que incluso son capaces de proponer desatinos como la refracción de la luz visible y UV en un bronce para determinar la antigüedad de una pátina, y que son fácilmente vendidas a los medios como verdad.

Los conservadores-restauradores tenemos la responsabilidad ética de proporcionar información contrastada, precisa y accesible tanto a los medios como a los usuarios del patrimonio cultural sobre las consideraciones materiales, estéticas, históricas y sociales pertinentes, y los conceptos y principios que rigen la compleja toma de decisiones de conservación.

Conclusiones

En esta era de la información —y, de manera paradójica, de la desinformación—, el papel y la responsabilidad del restaurador deben evolucionar. Es necesario que los conservadores participemos en el espacio público, y se hace cada vez más importante documentar e informar acerca de nuestra toma de decisiones no sólo para dignificar y posicionar a la conservación profesional, sino para aumentar la conciencia de las implicaciones de la intervención y su impacto en el patrimonio. Lo más importante: para que la gente conozca y se involucre en la preservación de su patrimonio.

Los usuarios del patrimonio tienen derecho a saber que hay más características dignas de ser analizadas, registradas y conservadas en la superficie de una escultura metálica que sólo la pátina; que no todo se puede definir como pátina; que la recuperación del estado original o la pátina original, entendidos como algo dado hace siglos, o hace media hora, no es el objetivo de la restauración, y después de todo son imposibles de recuperar; que los objetos pueden ser conservados y restaurados de manera profesional aun cuando de hecho hayan sufrido daños irreversibles.

Referencias

Appelbaum, Barbara (1987), "Criteria for Treatment: Reversibility", *Journal of the American Institute for Conservation*, 26 (2): 65-73.

Brandi, Cesare (1996a), "The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish, y Glazes", en Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical y Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 380-393. Originalmente publicado en *Burlington Magazine*, 91 (556), 1949.

Brandi, Cesare (1996b), "Theory of Restoration, III", en *Historical y Philosophical Issues In The Conservation Of Cultural Heritage* Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 380-393. Originalmente publicado en *Bollettino dell' Instituto Centrale del Restauro*, 13 (1953).

Cimadevilla, Ilse y Carolusa González (1996), "La teoría de la restauración aplicada en la intervención de objetos metálicos", *Imprimatura, revista de restauración*, 2: 25-33.

Chalmers, Alan (1984), *¿Qué es esa cosa llamada ciencia? Una valoración de la naturaleza y el estatuto de la ciencia y sus métodos*, México, Siglo XXI.

Chan, Julio, Roberto Peralta, César Correa, José Luis Gutiérrez y Juan Manuel Chávez (1979), "Comisión Estatua Ecuestre de Carlos IV 'Caballito': Informe del Taller de Conservación y Restauración de Metales" (mecanoescrito), CNCPCN-INAH.

Contreras, Jannen y Carolusa González (2012), "Toque de Midas, eliminación de pátinas en esculturas de bronce", en *Notas Corrosivas Memorias del 3er Congreso Latinoamericano de Restauración de Metales*, México, 2013, disponible en <http://www.publicaciones-encrym.org/gestion/index.php/ediciones/article/download/346/407+andcd=1andhl=esandct=clnkandgl=mx>, consultado en septiembre de 2014.

Contreras, Jannen; Gabriela Peñuelas; Marcela López y Ángel García (2014), "Metal Patina, Patina Loss y Repatination Criteria: The Case of 'El Caballito'" en *Métal à ciel ouvert : La sculpture métallique d'extérieur du XIXe au début du XXe siècle*, París, ICOMOS/Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, 206-213.

Dent, Phoebe (1996), "A Review of the History y Practice of Patination", en *Historical y Philosophical Issues In The Conservation Of Cultural Heritage*, Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 394-414. Originalmente publicado en *National Bureau of Standards Special Publication 479*, Gaithersburg (1977).

Dómenech-Carbó, Antonio; María Teresa Dómenech-Carbó y Virginia Costa (2009), *Electrochemical Methods in Archaeometry, Conservation y Restoration*, Berlin, Springer-Verlag.

Espino Bucio, Manuel (2013), "Advierten sanciones a quien cometió errores en el caso de 'El Caballito'", *Crónica*, 17 de octubre.

FCHDF. Fideicomiso del Centro Histórico del Distrito Federal (2014), "Proyecto de Investigación Científica para la Conservación y Restauración de la Escultura Ecuestre de Carlos IV y su Pedestal", disponible en <https://attachment.fsbx.com/>

file_download.php?id=26039234080702&andeid=ASssBkwtZT VZUwW9TJxYE8oatdFZLxAm98-Lr75-yhxzeNOX7eWs4pig AE-BGmakNCwandinline=1&andext=1423418406&andhash=ASu zjEFahL-5Fif, consultado en septiembre de 2014.

González, Carolusa (2009), “La pátina y la restauración de metales: entre la objetividad científica y la interpretación crítica”, en *Memorias del Primer Encuentro entre Restauradores y Corrosionistas*, Campeche, México, UACAM, 1-16.

Gómez, Emily (2014), “Expertos prevén que restauración del Caballito comience hasta finales de 2014”, *Animal Político*, 2 de mayo, disponible en <http://www.animalpolitico.com/2014/05/expertos-preven-que-restauracion-del-caballito-comience-hasta-finales-de-2014>, consultado en septiembre de 2014.

González Rosas, Blanca (2013), “Arte: *El Caballito*”, *Proceso*, 4 de octubre.

Hernández, Bertha (2014), “*El Caballito* no es de bronce, sino de una aleación de cobre y plomo”, *Crónica*, 2 de mayo.

Hurst, Steven (2007), *Bronze Sculpture. Casting y Patination. Mud, Fire, Metal*, Atglen, Schiffer Pub.

ICCROM (2000), *The Riga Charter on Authenticity and Historical Reconstruction in Relationship to Cultural Heritage*, disponible en http://www.alters-rathaus-halle.de/dokumente_17.asp, consultado en septiembre de 2014.

INAH (2013), “Dictamen de daños a la estatua Ecuestre de Carlos IV conocida como *El Caballito*”, 8 de octubre de 2013, disponible en <http://www.inah.gob.mx/images/stories/Comunicados/2013/dictamen.pdf>, consultado en septiembre de 2014.

Lasillarota.com 2013, “*El Caballito* de Tolsá, opiniones encontradas”, diciembre 7, disponible en <http://lasillarota.com/83953-caballito-de-tolsa-opiniones-encontradas>, consultado en marzo de 2015.

Mateos, Mónica (2013), “Ponzanelli exculpa a Marina del daño a *El Caballito* y acusa al GDF”, *La Jornada*, 14 de octubre.

Marín Benito, Eugenia y Dora Méndez Sánchez (2013), “Una reflexión sobre la noción de pátina y la limpieza de las pinturas, de Paul Philippot”, *Intervención* 4(7): 62-74.

Marina Othón, Arturo (2013), “Comunicado a la prensa nacional”, 9 de octubre de 2013, disponible en <http://es.scribd.com/doc/175050674/Comunicado-a-la-prensa-nacional-Arturo-Javier-Marina-Othon>, consultado en septiembre de 2014.

Mourey, William (1987), *La conservation des antiquites metalliques: de la fouille au musee*, Dragignan, LCRRA.

Notimex (2013), “Sí tiene salvación escultura de *El Caballito*: García Noriega”. *Crónica*, 9 de septiembre.

Peñuelas, Gabriela (2015), “La valoración del patrimonio cultural en el campo de la restauración mexicana. Estudio del caso ENCRyM-INAH”, tesis de maestría, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura, México.

Philippot, Paul (1996), “The Idea of Patina y the Cleaning of Paintings”, en Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and Philosophical Issues In The Conservation Of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 372-376. Originalmente publicado en *Bulletin de l'Institute Royal du Patrimoine Artistique*, 9 (1966).

Philippot, Paul (2010), “Finalement, c’est une question de conscience”, *CeROArt Conservation, exposition, restauration d’Objets d’Art*, 15 de noviembre, disponible en <http://ceroart.revues.org/2051>.

Postman, Neil (1985), *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Nueva York, Penguin Books.

Rodríguez, Ana (2013), “Ningún daño irreversible en la estatua de *El Caballito*, afirma Inti Muñoz”, *La Jornada*, 26 de septiembre.

Sánchez, Luis (2013), “Avalan restauración de *El Caballito* con ácido nítrico”, *Excelsior*, 14 de octubre.

Sánchez, Leticia (2014), “*El Caballito* no tiene daño estructural”, *Milenio*, 30 de abril.

Schneider, Renata (2009), “La noción de autenticidad y sus diversas repercusiones en la conservación del patrimonio cultural de México”, en Renata Schneider (coord.), *La conservación-restauración en el INAH. El debate teórico*, México, INAH, 59-71.

Scott, David (2002), *Copper and Bronze in Art, Corrosion, Colorants Conservation*, Los Ángeles, Getty Conservation Institute.

UNESCO (1994), *Nara Document on Authenticity*, disponible en <http://whc.unesco.org/archive/nara94.htm>, consultado en marzo 2015.

Viollet-Le-Duc, Emmanuel E. (1996), “Restoration”, en Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and Philosophical Issues In The Conservation Of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 314-318. Originalmente publicado en *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVI siècle*, París, Bance (1854).

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

La historicidad como principio de conservación en la intervención de la colección fotográfica de Frida Kahlo

Elisa Carmona Vaillard
Karla Castillo Leyva

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Frida Kahlo, fotografía, cintas adhesivas, criterios.

Resumen

En el año 2004 en el Museo Frida Kahlo en la Ciudad de México se abrieron por primera vez las puertas del baño que resguardaba, entre otras, cosas el archivo fotográfico personal de la pareja de pintores mexicanos Frida Kahlo y Diego Rivera. A partir de ese hallazgo se planteó el proyecto de restauración del archivo fotográfico. En este trabajo se exponen las problemáticas encontradas durante las labores de conservación del acervo en un intento por restaurar las fotografías y conservar las alteraciones materiales como testigos y manifestaciones de historicidad, y que en otro contexto serían consideradas como deterioro.

Antecedentes

El descubrimiento

En 2004 tuvo lugar un importante hallazgo en uno de los cuartos de baño de la famosa *Casa Azul*, hoy conocida por ser la sede del Museo Frida Kahlo ubicado en la delegación Coyoacán de la Ciudad de México, donde la pintora nació, creció y vivió junto con el muralista Diego Rivera.

La apertura del cuarto de baño fue un evento muy polémico debido a que dicho espacio (de aproximadamente ocho metros cuadrados) permaneció clausurado por más de cinco décadas, desde de la muerte de Frida Kahlo en 1954 hasta 2004, cuando el museo y el Comité Técnico del Fideicomiso

Diego Rivera-Frida Kahlo del Banco de México autorizaron su reapertura y la recuperación de su contenido.

El baño se encuentra en la alcoba que perteneció a Frida Kahlo y en él se encontraron baúles y cajas selladas llenas de objetos personales de la pintora tales como vestimenta, zapatos, joyas, aparatos ortopédicos, cartas, fotografías y bosquejos, una gran variedad de libros, dibujos y planos pertenecientes a Diego Rivera, así como obras de otros pintores que habían permanecido guardadas desde 1954.



Figura 1. Registro y catalogación del acervo. Fotografía de Liliana Dávila Lorenzana, 2014.

Involucrados

Las personas que estuvieron a cargo del hallazgo y de los paulatinos proyectos de seguimiento fueron el exdirector del Museo Frida Kahlo, Carlos Phillips Olmedo; Hilda Trujillo, actual directora del Museo Frida Kahlo; las restauradoras Magdalena

y Denise Rosenzweig, quienes trabajaron en el proyecto desde su apertura; la institución de Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México (ADABI) la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, encargada de registrar lo encontrado en los espacios, y los especialistas Pablo Ortiz Monasterio, Teresa del Conde y Marta Turok, entre otros, quienes llevaron a cabo trabajos de autenticación y reconocimiento del acervo.

Una vez abierto el espacio del baño, se llevó a cabo el registro fotográfico de las prendas, muebles y la forma en que se encontraron dispuestos los objetos encontrados. Dicho registro se llevó a cabo gracias al trabajo de los fotógrafos mexicanos Gabriela Iturbide y Pablo Aguinaco.

A la par del registro se inició el proyecto de catalogación del acervo con la asesoría especializada de la ADABI, institución dedicada a la gestión de proyectos de rescate y catalogación de archivos y bibliotecas en México. El proyecto iniciado en 2004 finalizó tras varias temporadas de trabajo, de las que se obtuvo el registro de un total de 27000 documentos, 6500 fotos, 300 vestidos y 400 obras de arte.

Los dictámenes realizados por las restauradoras Magdalena y Denise Rosenzweig indican que el acervo se encontró con un buen estado de conservación debido al resguardo bajo el que permanecieron los objetos, lo cual impidió la exposición de la materialidad a agentes de deterioro externos.

Clasificación del acervo fotográfico

Una vez registradas las condiciones del acervo encontrado en el cuarto de baño, se inició una nueva etapa de reconocimiento y registro de las obras fotográficas, las cuales fueron clasificadas de acuerdo con su temática.

El contenido del acervo fotográfico representa una importante fuente de información histórica correspondiente a

la primera mitad del siglo XX, y las características materiales de las obras constituyen, a su vez, una vasta antología del valor tecnológico desarrollado para la fotografía manifestada a través de las múltiples técnicas empleadas para la obtención de las imágenes que conforman el acervo. También se evidencia un valor de uso a través de la presencia de recortes, inscripciones y manchas de pintura en un alto porcentaje de la colección.

Estado de conservación del acervo

A partir del diagnóstico realizado por el Centro de Permanencia de la Imagen (CEPI) las fotografías de la colección se clasificaron en tres categorías según el estado de conservación que presentaban:

Nivel de atención	Grado de deterioro	Prioridad de conservación
3	severo	urgente
2	grave	inmediato
1	moderado	mediato

Figura 2. Grados de alteración del acervo, 2015.

Las obras catalogadas dentro del nivel 3 representaban fotografías con un severo grado de deterioro e inestabilidad material, por lo que su valor y permanencia se encontraba en riesgo. Las obras establecidas dentro del nivel 2 presentaban un grado de deterioro grave, y de no ser atendido de forma inmediata podría comprometer la permanencia de las obras a largo plazo. Finalmente, en el nivel 1 se clasificaron las fotografías con un estado de conservación estable, pero con algún tipo de alteración superficial moderada que afectaba únicamente su aspecto estético. A continuación se presenta un cuadro con ejemplos correspondientes a cada grado de alteración:



Nivel	Estado de conservación	Ejemplo
3	<ul style="list-style-type: none"> *Manchas amarillas de adhesivo en los bordes del reverso y suciedad general, manchas negras, rosas, verdes y cafés como consecuencia de la presencia anterior de actividad de microorganismos. *Fragmentos de papel de revista o periódico adheridos a la emulsión sobre todo en la zona derecha de la fotografía. *Faltantes en la emulsión, así como fisuras y escamas muy pronunciadas y propensas al desprendimiento. *Marcas de adherencia de otros materiales con esta obra, por lo que la obra presenta materiales ajenos a ella, como barita y otros restos de papel. *La zona izquierda del reverso presenta un alto grado de laxitud, por lo que dicha zona se encuentra muy débil y se están desprendiendo fragmentos de papel con emulsión como consecuencia de la laxitud. 	 <p>anverso</p>  <p>reverso</p>
2	<ul style="list-style-type: none"> *Múltiples dobleces pronunciados y roturas con una separación entre sí de aproximadamente 2cm a lo largo de toda la superficie. *Escamas, fisuras y pérdida parcial de la emulsión fotográfica. *Presenta un faltante de aproximadamente 1/6 de la superficie total de la obra en la zona inferior izquierda y otros dos faltantes de menor tamaño en el borde derecho de la fotografía. 	 <p>reverso</p>
1	<ul style="list-style-type: none"> *Suciedad general en el anverso y reverso de la imagen. *Marcas de dobleces en sentido diagonal ubicada por toda la superficie de la obra. Por el anverso estas marcas provocan la escamación y desprendimiento de la emulsión. 	 <p>reverso</p>

Figura 3. Ejemplos de los grados de alteración encontrados en la colección, 2015.

Acciones de conservación realizadas

Durante la tercera temporada de trabajo realizada durante 2014, con la que culminó el proyecto para restaurar la colección fotográfica, se realizó la restauración de 305 fotografías de nivel 1 y 2, así como cinco obras de nivel 3, en las que se observaron alteraciones como deformaciones, dobleces, arrugas, rasgaduras, faltantes y, en la mayor parte de los casos, ataque de hongos. Por esta razón los procesos de conservación general que se llevaron a cabo sobre las obras consistieron en la limpieza mecánica del papel y soportes secundarios, así como de la imagen, empleando para ello diversos disolventes dependiendo tanto del proceso fotográfico de la obra como del grado y tipo de suciedad presente sobre ella (véase figuras 4 y 5).

Concilio de criterios y acciones de intervención

Algunas de las fotografías del acervo presentaban indicadores de historicidad, tales como inscripciones en forma de dedicatorias, notas que identifican a los personajes representados en la imagen e incluso recados sobre el reverso del soporte. Además se encontraron manchas de pintura al óleo, grafito o acuarelas, así como marcas de pintura labial cosmética, y se observaron también recortes, rayones y dobleces intencionales realizados sobre las obras, lo mismo que cinta adhesiva colocada con fines de reparación y montaje, por lo cual no podían ser intervenidos de la misma forma que aquellas fotografías carentes de tales características.

Dichos indicadores, que en otra colección podrían ser considerados signos de deterioro, representan aspectos de la historia y del uso de los objetos en la vida de sus usuarios, por lo que a partir de esta consideración se propusieron pro-

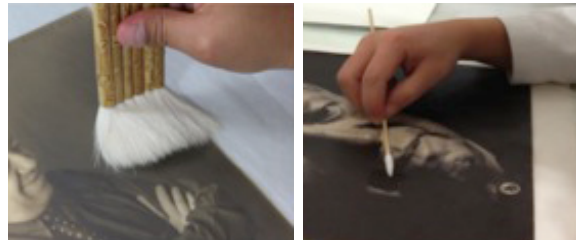


Procesos realizados	
Limpieza superficial (mecánica y química)	
Eliminación de restos de adhesivo	
Estabilización de cintas adhesivas	

Figura 4. Acciones de conservación realizadas, 2015.

cesos de restauración para conciliar dos intereses distintos: mantener la mayor cantidad de indicadores de historicidad, y conservar el valor de las obras y retardar lo más posible su deterioro. Así, la valoración del archivo fotográfico repercutió en las acciones de intervención realizadas.

Los procesos de intervención que requirieron de una convención entre ambos intereses fueron principalmente la conservación de los soportes secundarios, las manchas de pintura, los recortes y las cintas adhesivas de papel engomado, como se explica a continuación.

En algunos casos, debido a las condiciones físicas de los soportes secundarios resultaba más factible desecharlos por completo; sin embargo, se consideró a los soportes como parte de la totalidad de la obra, pues además de arrojar información acerca del uso de estos materiales en la fotografía, brindan soporte físico, y en algunos casos conservaban inscripciones sobre ellos. La intervención de esos materiales de soporte consistió en su limpieza, estabilización física —colocación de refuerzos, adhesión de delaminaciones en bordes y colocación de compensadores—, reintegración cromática, elaboración de montajes, y colocación de materiales aislantes como interfaz.

Por su parte, las manchas de pintura presentes en algunas de las fotografías manifiestan el uso que los pintores les daban durante sus trabajos artísticos, es decir de modelos y referencias, por lo que resultan una fuente de información acerca de los métodos y técnicas empleadas por los artistas para la elaboración de sus obras.

De la misma forma, los recortes aportan información acerca de los hábitos de Frida Kahlo por modificar sus fotografías, de modo que aporta información sobre la pintora y representan un testigo de la historicidad de las obras al hablar de ellas como objetos en uso.

La presencia de cintas adhesivas es testimonio del uso que les daban Frida Kahlo y Diego Rivera —o los familiares

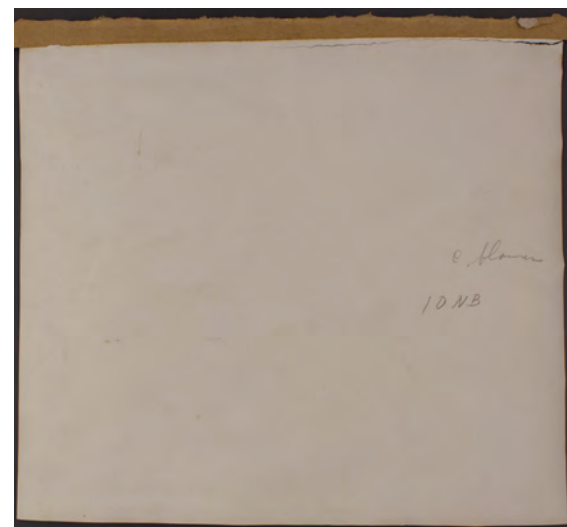
cercanos de ambos—, pero su permanencia y las consecuencias de ésta, tal como el contacto directo del adhesivo al soporte de papel de la obra, generó en algunos casos su migración, reticulación y amarillamiento dentro del soporte de papel tornándolo quebradizo, lo cual pone en riesgo la permanencia material de la obra. Por tal razón se concilió la conservación de las cintas de papel engomado en tanto eran testigo de una intervención no profesional realizada por los usuarios de la colección con fines de su preservación o montaje, por lo que era un indicativo del interés por la conservación de la obra ante las alteraciones que presentaban como consecuencia de su uso. El concilio consistente en la estabilización de esas cintas fue posible porque el adhesivo presente en ellas se trataba de goma soluble en agua, y a pesar de las dificultades para lograr su remoción en una sola pieza, se realizó el levantamiento lavado, aislamiento y recolocación de las mismas.

Por otra parte, realizar dichos procesos a las cintas de soporte sintético resultó demasiado complicado y no fue posible asegurar la conservación íntegra de las cintas; en consecuencia, su conservación representó discrepancias en los criterios de conservación porque no dependía de múltiples variables, tales como la ubicación de las cintas, las condiciones en que se encontraban, el grado de migración y reticulación del adhesivo en el papel, además de que re-adherir un material sintético a las fibras de papel requería la aplicación de adhesivos sintéticos, por ello se consideró que descartar todas las cintas adhesivas de soporte sintético por completo y conservar las engomadas representaba un criterio de intervención más homogéneo.

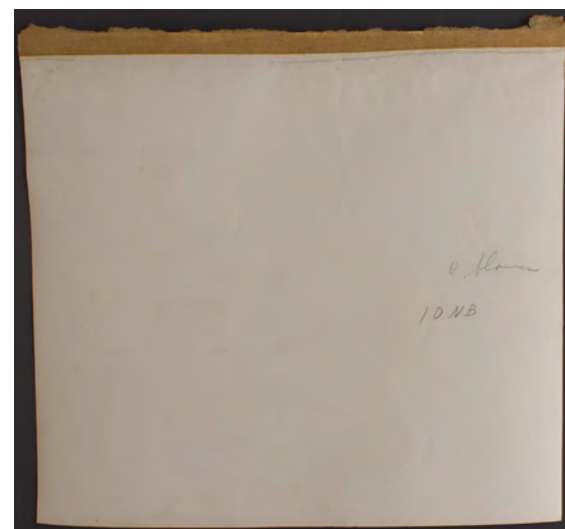
Procesos realizados			
Colocación de refuerzos		Reintegración cromática	
Resane		Laminado	
Consolidación de la emulsión fotográfica		Estabilización de ataque por microorganismo	

Figura 5. Acciones de conservación realizadas, 2015.

Obra fotográfica	
Técnica	Impresión directa de plata sobre papel de fibra con acabado brillante
Estado de conservación	<p>*La imagen presenta espejo de plata en general, cuenta con cicatrices en la superficie de la emulsión y fisuras. En todo el borde superior se ubica una rotura lineal en la cual existe desprendimiento parcial de la emulsión.</p> <p>*Pérdida del plano del soporte y presencia de una cinta de papel Kraft adherida, en la cual se observa una ligera migración del adhesivo hacia el soporte del papel.</p>
Conciliación de criterios	Debido al interés existente por conservar lo mayor posible la historicidad e indicadores de uso de las obras se decidió no erradicar la cinta adhesiva de papel Kraft para así respetar la connotación del valor de uso del objeto, para ello fue necesario retirar cuidadosamente la cinta engomada, sometida a limpieza y finalmente volverla a colocar en su sitio por medio de materiales químicamente compatibles y altamente reversibles.
Acciones de intervención realizadas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Registro digital de la obra antes del proceso de intervención. 2. Limpieza mecánica general de la imagen con brocha de pelo suave y polvo de goma. 3. Se realizó una limpieza físico-química de la imagen con hisopo rodado impregnado de agua-alcohol 1:1. 4. Desprendimiento de la cinta de papel Kraft que presentaba la imagen en su lado posterior mediante el rodado de un hisopo impregnado de agua-alcohol 1:1. 5. Se devolvió el plano de la obra mediante vapor de agua y peso. 6. Colocación de un refuerzo de papel japonés impregnado con Klucel G en alcohol sobre la rotura que presenta el borde superior. 7. Se adhirió la cinta de papel Kraft en su lugar original sobre el soporte de papel con Klucel G y alcohol. 8. En las zonas donde se ubicaban fisuras y roturas, se realizó la consolidación de la emulsión mediante la aplicación de gelatina de grado fotográfico disuelto en agua. 9. Registro digital de la obra después del proceso de intervención.



antes



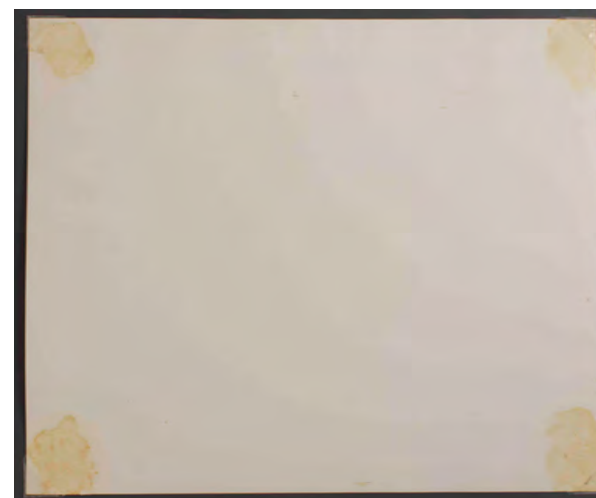
después

Figura 6. Ejemplificación de procesos conciliados en obra con presencia de cintas adhesivas con soporte de papel y gomas naturales, 2015.

Obra fotográfica	
Técnica	Impresión directa de plata sobre papel de fibra con acabado brillante
Estado de conservación	La fotografía presenta suciedad leve por anverso y reverso, así como dos cintas adhesivas al anverso y sobre la imagen fotográfica en la zona central de los bordes superior e inferior. Al reverso de la obra es posible observar cuatro manchas amarillas de adhesivo en las 4 esquinas. Se observan pequeños faltantes de emulsión.
Conciliación de criterios	En este caso sí se realizó la eliminación de las cintas adhesivas debido a la naturaleza sintética de las mismas. En general resultó muy complicado e infructífero el proceso de retirar las cintas sintéticas en una única pieza y mucho menos volver a colocarlas sin utilizar un adhesivo sintético que a la larga podría fungir como un agente de deterioro importante en la obra, ya que materiales adhesivos reversibles como el Methocel® y el Klucel® no funcionan eficientemente sobre superficies sintéticas.
Acciones de intervención realizadas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Fotografía digital general antes de proceso. 2. Se limpió el reverso de la fotografía con goma libre de sulfuros en barra. Posteriormente se limpió el anverso con una mezcla de agua-alcohol por medio de un hisopo. 3. Se eliminaron mecánicamente las cintas adhesivas mediante una espátula de teflón, reblandeciendo anteriormente la superficie de la cinta con gel de alcohol. Para rebajar las manchas de adhesivo del reverso igualmente se aplicó gel de alcohol y se dejó actuar durante aproximadamente un minuto para luego retirar el gel mediante una espátula. 4. Se llevó a cabo la consolidación la emulsión aplicando gelatina de grado fotográfico con un pincel en las zonas donde estaba colocada la cinta adhesiva, así como en los pequeños faltantes de emulsión. 5. Fotografía digital general de fin de proceso.



antes



después

Figura 7. Ejemplificación de procesos conciliados en obra con presencia de cintas adhesivas con soporte sintético, 2015.

Conclusiones

En general, durante esta tercera etapa de trabajo para la estabilización de la colección fotográfica se siguió la pauta marcada por las dos temporadas de intervención anteriores. Sin embargo, debido a que se trabajaron fotografías con distintos tipos de alteraciones y características, no había sido necesario plantear lineamientos tan específicos para la intervención de las obras, los cuales sí fueron considerados durante la última temporada de trabajo, siendo el caso el del asociado a la conservación y descarte de las cintas adhesivas.

Los criterios generales de intervención que delimitaron las medidas para la conservación del acervo corresponden a los establecidos en la Carta de Venecia (1964), los cuales refieren a la necesidad de una afinidad material entre los materiales empleados para las intervenciones de restauración y conservación con aquellos que conforman la obra original; a la reversibilidad a partir del cual se insta a que un proceso de intervención debe usar materiales y técnicas que permitan ser eliminados en caso de ser necesario y, asociado a ésta, la retratabilidad, mediante la cual se establece que el bien pueda volver a ser tratado con esa misma técnica de intervención.

Tales criterios están implícitos en las acciones y materiales empleados para la intervención de esa colección; sin embargo, el criterio al que se le dio más peso fue al del respeto al original debido a la historicidad que conllevan las obras. Inherentes a ese criterio se encuentran el de mínima intervención y el de la denotación de la misma. La importancia del primero radica en que debe ser posible distinguir al material original de los aplicados en la intervención para evitar la falsificación de la información y malentendidos en la interpretación del bien, mientras la mínima intervención es una medida que propone realizar únicamente las medidas indispensables para la conservación de los objetos.

Durante la intervención realizada al acervo se intentó respetar lo más posible el criterio de la mínima intervención; sin embargo algunas de las alteraciones no podían ser conservadas, pues impedían realizar las acciones de estabilización de las fotografías de manera adecuada. Lo anterior porque no era posible colocar refuerzos de forma eficiente sobre una superficie sucia, de la misma forma en que resultaría contraproducente consolidar la gelatina de la emulsión, incluida la suciedad superficial de la fotografía.

El caso específico de la eliminación de las cintas de soporte sintético representó una confrontación necesaria entre los criterios teóricos con la conservación del bien, ya que el objetivo original del empleo de las cintas de uno u otro soporte era indistinto, por lo que no representan historicidades ni valores diferentes que discriminen la conservación de unas sobre otras. En tal caso el problema radicó en el material compositivo de las cintas adhesivas de soporte sintético, de modo que a pesar del ejercicio de conciliación realizado para conservar lo más posible la historicidad de las fotografías, consideramos que el descarte de las cintas adhesivas de soporte sintético resultó un proceso cuya coherencia con el resto de los criterios de intervención no fue del todo consistente.

Las toma de decisiones realizada durante la tercera etapa de conservación de la colección fotográfica de Frida Kahlo fue resultado de un ejercicio crítico y analítico conforme a lo dicho en la teoría propuesta por Cesare Brandi (1972), la cual entiende a la restauración como una herramienta de diálogo entre el conservador y la obra de arte al generar un adecuado reconocimiento material preliminar y la subsecuente interpretación de sus valores. En el caso específico de la intervención de este acervo, el resultado fue éticamente adecuado a pesar de haber tenido un desarrollo diferente durante sus diversas etapas.

La valoración del acervo fotográfico fue consecuencia de la interpretación de las alteraciones observadas en las obras en conjunto con su contexto tanto espacial como histórico. A partir de dicho ejercicio las alteraciones en las obras ya no representaban tanto un deterioro sino más bien una transformación de las piezas, que en vez de demeritarlas incrementan su valor de múltiples maneras.

Las alteraciones que en primera instancia pueden ser percibidas como deterioro toman valor al ser interpretadas como parte de una colección, de un contexto, razón por la que resaltamos la importancia de plantear una metodología de acercamiento al objeto de estudio fundada en la teoría de la restauración, la cual tiene como objetivo valorar y revalorar la obra interpretándola en conjunto con su contexto, su historicidad, su significado y su función.

Referencias

s/a (2013), “Las apariencias engañan”, *Vogue México*, disponible en: <http://www.vogue.mx/especiales/frida-kahlo/articulos/las-apariencias-enganan/1659>, consultado el 26 de diciembre de 2014.

Brandi, Cesare (1972), *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza.

“Carta de Venecia” (1964), Roma, ICOMOS, disponible en <http://www.planmaestro.ohc.cu/recursos/papel/cartas/1964-venecia.pdf>, consultado el 1 de noviembre de 2013.

“Graciela Iturbide. Trabajo y biografía”, disponible en: <http://www.gracielaiturbide.org/category/el-ban%CC%83o-de-frida>, consultado el 18 de diciembre de 2014.

“Lineamientos institucionales generales en materia de conservación del patrimonio cultural” (2014), disponible en: <http://www.mener.inah.gob.mx/archivos/17-1418402721.PDF>, consultado el 28 de diciembre de 2014.

MacMaster, Merry (2009), “Graciela Iturbide interpreta los objetos del dolor hallados en el baño de Frida”, *La Jornada*, 5 de mayo, Cultura: 7, disponible en www.jornada.unam.mx/2009/05/05/cultura/a07n1cul, consultado el 26 de diciembre de 2014.

Molina, Javier (2014), “Un tesoro oculto en la Casa Azul. Frida Kahlo y León Trotsky”, *Frontera D, Revista Digital*, disponible en <http://www.fronterad.com/?q=tesoro-oculto-en-casa-azul-frida-kahlo-y-leon-trotsky>, consultado el 18 de diciembre de 2014.

Ortiz Monasterio, Pablo (2010), *Frida Kahlo: sus fotos*, México, RM.

s/a (2007), “El ropero de Frida”, *Proceso*, disponible en <http://www.proceso.com.mx/?p=212103>, consultado el 28 de diciembre de 2014.

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

***Frankenstein* o ¿cómo enseñar reentelados?: una aplicación 3D en la historia de la pedagogía de la conservación y restauración de bienes muebles en México**

Isabel Medina-González

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

3D, conservación-restauración, fotografía estereopar, historia, didáctica, México.

Resumen

Esta contribución busca en lo general aportar a una iniciativa de restauración de la memoria sobre la historia de la educación mexicana en materia de patrimonio cultural. En lo particular, discurre sobre la sorpresa del descubrimiento concerniente a la innovación didáctica. El caso de estudio es un acontecimiento poco conocido: la aplicación de tecnología estereográfica para producción de imágenes en tercera dimensión aplicadas al ámbito de la documentación y enseñanza en el centro Churubusco, durante los años 1970, una década que coincide con el *boom* de tridimensionalidad en el cine y la ciencia a nivel mundial. Se trata de una nota necesaria en un ambiente de señalamientos sobre la “supuesta” tradicionalidad y conservadurismo de la enseñanza-aprendizaje en la disciplina de la conservación-restauración de nuestro país. Por ello, propone un ejercicio de recuperación de fragmentos históricos que sirve para plantear un espejo de reflexión sobre la investigación y la enseñanza-aprendizaje en el presente.

Introducción

La historia de la conservación y restauración de bienes muebles en México está por escribirse. Detalles resguardados en publicaciones, archivos, notas y en los recursos de la memoria son clave para rescatar, recuperar y preservar las huellas de nuestra profesión desde el terreno particular

de la experiencia latinoamericana (Montero, 1991; Filloy, 1991; García y Alonso, 2003; Medina-González, 2003). Uno de los aspectos más fascinantes de esta arqueología de la conservación es la trayectoria de la enseñanza, cuyas raíces de formación profesional cimentaron la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM-INAH), que es hasta hoy en día un sitio clave en el desarrollo de la educación universitaria de la conservación-restauración de Latinoamérica y del mundo (Cfr. Medina-González, 2010).

Desafortunadamente, la historia temprana de la ENCRyM-INAH está fragmentada, y en algunos casos pulverizada, en diversas publicaciones, tesis, pláticas y recuerdos de aquellos testigos que vivieron el proceso de gestación y desarrollo institucional (Montero, 1991, Gómez Urquiza, 2000, Medina-González, en prensa). Si es limitada la información sobre los detalles y la racionalidad que promovieron cambios en los contenidos curriculares en los programas profesionales y técnicos de esta institución, no es de extrañar que aún sea más escaso lo escrito sobre la didáctica empleada por los docentes para promover la enseñanza-aprendizaje de los aspectos teóricos, metodológicos y técnicos propios de nuestro campo disciplinar. Esta situación es lamentable por muchas razones. Aquí subrayaré una, que aparece como principal: el vacío de reflexión histórica obstruye la evaluación de lo alcanzado al presente, lo cual afecta la posibilidad de una informada construcción sobre nuestro futuro basado en una autorreflexión sobre el camino andado. Por tanto, cualquier huella sobre el desarrollo de la práctica de la docencia en la conservación-restauración merece nuestra atención y análisis.

Este artículo busca contribuir a la restauración de la memoria de la educación mexicana en materia de conservación-restauración, recuperación que no sólo cumple un afán coleccionista sino un deseo de contar con elementos de acción reflexiva para la transformación.

Ciertamente, a la par de abrir la posibilidad sobre discutir sobre la innovación educativa en el pasado, aquí se suscribe una nota que desestabiliza algunos señalamientos que recientemente han aspirado a construir una narrativa monolítica y progresista sobre el desarrollo histórico de la educación de la restauración en México, al dibujarla con un sesgo positivista que reivindica acriticamente al presente, mismo que dibuja erróneamente un retrato sobre la “supuesta” tradicionalidad y conservadurismo de los procesos de enseñanza-aprendizaje en la conservación-restauración que han privado en nuestra institución.

En una acotación más personal, esta es la narración de la sorpresa de un descubrimiento, el relato de un suceso poco conocido, como es la aplicación de tecnología de la imagen tridimensional en el ámbito de la documentación y enseñanza-aprendizaje en una época temprana de la historia de la conservación-restauración de bienes muebles en México. En nuestros días, existe un creciente interés en la integración de tecnología digital tridimensional en ramas de la documentación, investigación y difusión del sector patrimonial. Entonces vale la pena recobrar los vestigios de su arqueología: fragmentos del uso de esta tecnología que datan de los años 70, una década de singular importancia en la popularización del lenguaje visual tridimensional, contexto histórico que aborda el siguiente apartado.

Cine, ciencia, terror y arte

Joya de la novela gótica del siglo XIX, *Frankenstein* —de la pluma de la escritora británica Mary W. Shelley— narra la historia de un joven médico que con base en experimentación crea a un grotesco y sensible monstruo; una fábula que encarna un sutil pero contundente advertencia sobre los riesgos del progreso tecnológico sobre los valores tradicionales, un ideario conflictivo para el pensamiento victoriano (Sullivan, 1989: 1932).

Dada la atracción de su trama no es extraño que Frankenstein haya servido a la postre como fuente de inspiración de innumerables obras teatrales, televisivas y cinematográficas. Entre las últimas destaca *Flesh for Frankenstein*, filme italo-francés dirigido por Paul Morrissey y producido por el destacado artista conceptual estadounidense Andy Warhol, el cual mediante la combinación de elementos del cine erótico y de terror ganaría notoriedad, después de su *premiere* en 1973, en diversos países de Europa y América (Marx, 2012) (véase figura 1). En Estados Unidos, donde se le conoció como *Andy Warhol's Frankenstein*, esta película rápidamente alcanzó un lugar de culto, en gran parte gracias al despliegue de Space-Vision 3D, una tecnología tridimensional para entonces innovadora (Marx 2012).



Figura 1. Póster publicitario de *Flesh for Frankenstein* (Fuente: <http://www.ukmovieposters.co.uk/wp-content/uploads/2012/06/FLESH-FOR-FRANKENSTEIN.jpg>).

Space-vision 3D es tan sólo una de las tecnologías derivadas del desarrollo del cine tridimensional, cuyos orígenes datan, de manera sorprendente, de finales del siglo XIX (Zone, 2003). Ya en esa época diversos espectáculos públicos buscaban reproducir la ilusión de la percepción de profundidad tridimensional a partir de la recreación del efecto binocular de la visión humana (Morgan y Lester, 1954). Una de las técnicas más socorridas para lograr ese objetivo fue extender el principio de la fotografía estereoscópica, misma que consistía de la toma de dos fotografías con enfoques idénticos pero una ligera variación de ángulo, mismas que una vez impresas eran visualizadas a través de binoculares especiales para lograr la óptica tridimensional (Morgan y Lester, 1954) (véase figura 2).



Figura 2. Aspectos de la fotografía estereoscópica: binocular, grupo de personas observando a la imagen y postales (Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/Stereoscopy#/media/File:Pocket_stereoscope.jpg).

En la temprana industria fílmica, la creación de la visión tridimensional significó varios desafíos, afrontados desde onerosos procesos de reproducción: por un lado, la duplicación en la filmación —que significó hacer tomas gemelas con dos cámaras en la misma escena— y, por otro, una proyección también duplicada —dos cámaras con cintas sincronizadas— cuyo acoplamiento óptico en el auditorio también se lograba mediante binoculares (Zone, 2003). Fue debido a los altos costos y dificultades técnicas, tanto de producción como de exposición, que el cine tridimensional fue virtualmente relegado durante el primer tercio del siglo XX. Fue hasta la década de 1950, gracias a la innovación de la tecnología *under-and-over* —la cual eliminó la doble proyección con un aparato que acoplaba las dos cintas, y así se logró obtener una mejor sincronización y menor costo de producción —, que se desencadenó un época de oro en la industria fílmica tridimensional, tanto de entretenimiento como de proselitismo político en Estados Unidos y Europa (Zone, 2003). El siguiente salto tecnológico, que permitió la impresión de dos imágenes en una única cinta de 35mm sucedió en la década de 1970, justamente con la tecnología Space-Vision 3D (Zone, 2003).

Es importante subrayar que para entonces la imagen tridimensional ganó un *momentum* en otros ámbitos. Por un lado, la fotografía estereoscópica había logrado popularizarse gracias a la distribución de equipos comerciales como el Stereo-Realist© y View-Master Personal Stereo Camera© (Morgan y Symmes, 1982). Aunque desconocemos el impacto de estas manifestaciones en México, evidencias indican que el sector patrimonial estaba en un momento importante de integración de la visualidad tridimensional a la investigación. Así, en 1973 se estableció un departamento especializado en fotogrametría en el INAH, y en ese mismo encuadre institucional se socializa otro proyecto de imagen tridimensional en el campo patrimonial, precisamente en el Centro Churubusco.

El Centro Churubusco, el CERLACOR y el SERCALOR

El desarrollo del Centro Churubusco ha ya sido relatado con base en fechas y acontecimientos clave, mismos que nos limitamos a resumir en la siguiente tabla.

Momentos clave de la historia del Centro Churubusco
<ul style="list-style-type: none"> • 1950 Iniciativas previas en el INBA y el INAH. • 1961 Departamentos de Restauración de Pintura Mural y Caballete, INAH. • 1962: Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Artístico. • 1963 Misión a Bonampak entre el INAH y expertos convocados por la UNESCO. • 1964: Paul Coremans gestiona apoyo de la UNESCO para formar Centro de Formación de Profesionales en México. • 1968 -1971 Establecimiento del Centro Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, del Centro Regional Latinoamericano de Estudios en Restauración (CERLACOR) y de los Cursos Interamericanos de Restauración de Bienes Culturales: Impulso a todas las iniciativas por dirección conjunta: ampliación a talleres, consolidación de programa educativo, claustro de profesores ampliado y traducciones de documentos. • 1973: Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración (SERLACOR).
<p>Fuente: Montero 1991; Filloy 1991; García y Alonso 2003; Gómez Urquiza 2000; Medina-González 2003, en prensa.</p>

Esta enunciación lineal, institucional y progresiva, que desafortunadamente deja de lado muchas historias transversales, fue de hecho recordada en el discurso inaugural del último evento por el propio José Luis Lorenzo (1973: 1), quien retrata al SERLACOR no sólo como el producto final de este desarrollo, sino también como un momento de singular relevancia en términos de sus asistentes, al señalar que en ellos estaba “contenido todo el proceso histórico” del Centro Churubusco.

A pesar de su relevancia, no se ha escrito mucho sobre el SERLACOR; baste aquí, por tanto, mencionar algunos detalles. Se trató de un evento académico que tuvo lugar en el Centro Churubusco del 5 al 9 de Noviembre de 1973. A él asistieron personalidades de gran influencia en la conforma-

ción de la disciplina de la conservación-restauración de Europa y México, entre ellos Salvador Díaz-Berrio, Henry Hodges, Graziano Gaspari, Gertz Manero, Sergio Montero; Edison Mota, Paul Phillipot, Francisco Stasky, Paul Tripp y Luis Torres. Fotografías sobre este evento, hoy en el acervo de imágenes de la CNCPC-INAH, nos muestran a los ponentes como al público asistente a esta paradigmática reunión académica, que transcurrió con intercambios constantes entre todos los participantes (véase figuras 3 y 4).



Figura 3. Imagen del área de ponentes del SERLACOR, Centro Churubusco 1973 (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).



Figura 4. Imagen de intercambio con los asistentes del SERLACOR, Centro Churubusco 1973 (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).

Otros materiales textuales, resguardados en la biblioteca de la CNCPC, dan pie para conocer el contenido de las presentaciones; gracias a que los organizadores atinadamente decidieron al final del día imprimirlas en el mimeógrafo para su distribución en la serie Documentos de Trabajo, hoy en día contamos con material que me propongo reeditar para que sean de amplio acceso a investigadores, docentes y restauradores de nuestros días, ya que representan un termómetro no sólo del estado de la cuestión respecto a los saberes de nuestra disciplina, sino también de los anhelos, proyectos, sensibilidades y otros ingredientes esenciales en la fragua histórica de la ENCRyM-INAH. Por ejemplo, llama la atención que las contribuciones cubrieron el espectro multidisciplinario –conservación, restauración y museografía– que hoy se mantiene en nuestra casa de estudios. Asimismo, es de notar que en ese espacio se dio lugar a la reflexión sobre aspectos que enlazan

a la práctica y la formación profesional. Entre estos últimos es notable una presentación con un título, de entrada, quizá poco atractivo: “Un elemento auxiliar en la documentación”, escrito por Jorge Zepeda, cuyo contenido, no obstante, es revelador.

Jorge Zepeda y los vestigios de la aventura tridimensional en el campo de la conservación-restauración

Hasta el momento contamos información limitada sobre Jorge Zepeda, salvo que en su calidad de arquitecto, posiblemente egresado de la Universidad de Guanajuato, trabajó en el Centro Churubusco y formó parte de la “Misión de colaboración del INAH de México con los programas de salvamento y restauración del patrimonio cultural de Guatemala”, que tuvo lugar en respuesta a la gran afectación de patrimonio cultural de la ciudad de Antigua Guatemala, debido a los terremotos de febrero de 1976 (Díaz, 2015:36). En esa ocasión colaboró con Salvador Díaz Berrio en la elaboración de un registro en fotogrametría para la evaluación de daños (Díaz-Berrio y Zepeda, 1976). Además de ser fundador de la sección de fotogrametría del propio INAH, Zepeda fue un prolífico fotógrafo de bienes culturales muebles e inmuebles, cuyo legado está disponible a investigación en la Fototeca de la CNCPC-INAH. En ocasión del SERLACOR, la contribución de Zepeda hizo gala de su experiencia en el campo de la fotografía y su estado en ese momento, basado en su empleo, consistente en la documentación y análisis de bienes culturales: se refirió a diversos tipos de técnicas fotográficas entonces vigentes, entre ellas el uso de luz rasante, fotografía infrarroja, de sodio y de emisiones ultravioleta (véase figura 5). Lejos de ser descriptivo, ese análisis logró exponer la racionalidad que privaba en esa época sobre el uso de tales medios como métodos de indagación y análisis, cuyo uso perdura en nuestros días.

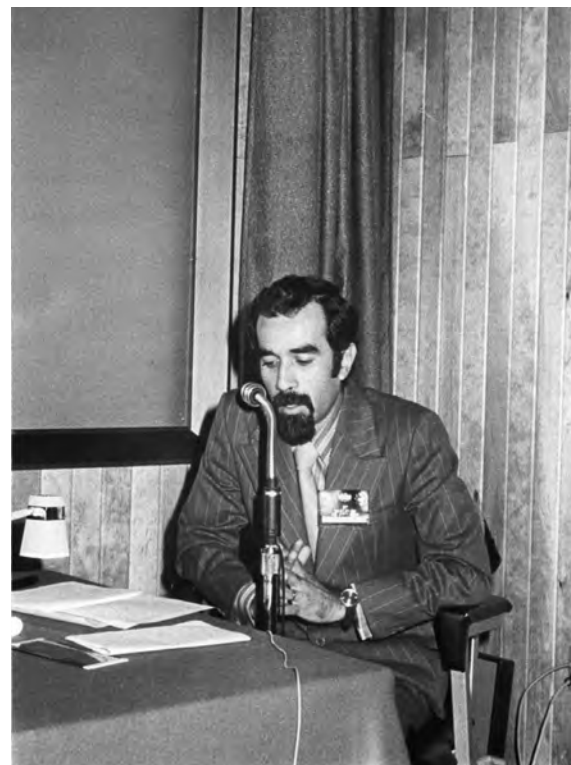


Figura 5. Jorge Zepeda en su presentación en el SERLACOR, Centro Churubusco 1973 (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).

Sin embargo, su contribución radica en un revelador foco de interés: la aplicación de la fotografía tridimensional mediante el uso de la fotogrametría –un recurso ya utilizado en el INAH, en sus áreas de arqueología y de restauración de monumentos arquitectónicos– y, un ámbito en el que Zepeda sería un innovador, la fotografía estereoscópica. Al respecto de esta última técnica en el artículo se subrayan cuatro de sus beneficios en comparación con otras tecnologías de la imagen, los cuales hoy en día se consideran válidos (Zepeda, 1973: 3):

- El hecho de que la fotografía tridimensional subsana la selección parcial en la visualización del objeto, así como en su iluminación, dos variables inamovibles en la fotografía 2D.
- La facultad de la tecnología 3d de enmendar el problema de la pérdida de dimensión, sobre todo en el eje de profundidad y volumen, propia de la fotografía bidimensional.
- Las limitaciones de uso extensivo de la fotogrametría, debido a su costo.
- La precisión de la imagen estereoscópica simultáneamente tanto de detalles como de volumen.

Cabe señalar que el último argumento de Zepeda avanza en la idea, ahora vigente, de que los métodos de registro tridimensional en realidad constituyen “instrumentos de medición precisa”, lo que sustenta su empleo como herramientas de análisis científico (Wachowiak *et al.*, 2015). Asimismo, para reforzar el argumento sobre el acceso de la tecnología tridimensional estereoscópica, Zepeda (1973:5) explica que ya en el Centro Churubusco se había empezado a emplear fotografías estereoscópicas, tanto en color como en blanco y negro, en formatos de 6 x 6 cm. Mis indagaciones en la Fototeca de la CNCPC-INAH me ha permitido identificar alrededor de 160 imágenes estereoscópicas elaboradas por Zepeda, las cuales cubren un espectro geográfico, cultural y temporal muy amplio, que van desde vistas del Edificio de las Pinturas en la Zona Arqueológica de Bonampak (Chiapas) hasta las pinturas murales de La Barca, Jalisco, pasando por los retablos y las “ruinas” de pinturas coloniales sobre tabla producto del incendio del Altar del Perdón en la Catedral de la Ciudad de México (véase figura 6). Todas esas imágenes constituyen documentos inéditos que no sólo ilustran la historia de la práctica de la conservación-restauración en México, también son evidencia para internarnos en los detalles de su epistemología en tanto muestran la forma en que se ha construido la mirada

del conservador-restaurador en torno al patrimonio. Además constituyen una herramienta fundamental de evaluación de largo alcance: al retratar monumentos en épocas determinadas, son pruebas de su historia de vida, así como poderosos instrumentos para realizar prognosis de estado físico, entre otras aplicaciones.

El archivo de fotografías estereográficas de Zepeda guarda además relevante material para la propia historia del Centro Churubusco, ya que muestra la modificación de los ta-



Figura 6. Fotografías estereopares de Bonampak, Chiapas; Catedral de la Ciudad de México y La Barca, Jalisco (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).

lles (véase figura 7) e interesantes imágenes sobre detalles de alteraciones en distintas obras precolombinas y coloniales, y en ellas puede apreciarse la construcción de las tradiciones de visualidad en nuestra disciplina (véase figura 8).



Figura 7. Fotografías estereopares de la renovación del Centro Churubusco (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).



Figura 8. Fotografías estereopares de alteraciones en pintura virreinal, Centro Churubusco década de 1970 (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).

Otra instancia significativa de la fotografía estereopar de Zepeda son una serie de imágenes concernientes a procesos de conservación y restauración de obras paradigmáticas de nuestro acervo patrimonial; por ejemplo de retablos de catedral, cerámicas Mictlantecutli y el Señor de las Limas, todos ellos materiales invaluable para profundizar el conocimiento sobre el desarrollo de nuestra práctica profesional (véase figura 9).



Figura 9. Fotografías estereopares de la restauración en piezas de retablo en la Catedral de la Ciudad de México, cerámicas Axecas y del Señor de las Limas, tomadas por Zepeda en la década de 1970 (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).



De manera notable, Zepeda (1973: 3) también subrayó dos potenciales analíticos de la fotografía estereoscópica; el aumento/disminución de proporciones en el eje de profundidad y el manejo de énfasis de relieve, ambas ideas visionarias sobre las posibilidades de manipulación de la imagen y que hoy son plausibles gracias al empleo de la digitalización. Así, la ponencia de Zepeda no sólo puso de manifiesto su amplio conocimiento sobre la fotografía tridimensional sino también su capacidad para adelantarse a su época. Justo en esas líneas se ubica una de las grandes innovaciones de su trabajo: el uso de la fotografía estereoscópica como material didáctico en procesos de enseñanza-aprendizaje de la disciplina de la conservación-restauración.

Dicho planteamiento didáctico constituye una innovación intelectual significativa del trabajo de Zepeda e implicó una serie de desarrollos tecnológicos y epistemológicos a seguir:

El primero se refiere al medio: para el empleo didáctico de la tecnología tridimensional debe contemplarse no sólo el uso de fotografías que de manera forzosa deben ser vistas por un observador a través de binoculares, sino además trabajar con diapositivas que pueden ser proyectadas para su apreciación por parte de grupos grandes. Aunque no me ha sido posible localizar estos materiales, es obvio que fueron ejecutados, pues el texto sugiere que fueron presentados al auditorio del SERLACOR (Zepeda, 1973:4).

El segundo desarrollo, correspondiente a la construcción del conocimiento, refiere a la idea de “recopilar material y formar lecciones por materias y temas” (Zepeda, 1973: 4-5), aspecto que fue expuesto cabalmente en la forma de una primera prueba piloto “que será utilizada por el maestro de restauración de pintura de caballete en sus clases teóricas, cuando hable del proceso de reentelado”. Tampoco ha sido factible rastrear esos materiales en dispositiva, pero aquí se

presenta una serie análoga, en cuanto expone los pasos de ese proceso de intervención en pintura de caballete (véase figura 10).



Figura 10. Fotografías estereopares del proceso de reentelado, tomadas por Zepeda en la década de 1970 Centro Churubusco (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).

Por último, en el ámbito otra vez de la tecnología Zepeda (1973:5) explicitó la necesidad didáctica de poder utilizar un señalador que permitiese indicar con precisión algún detalle que resultara de interés, enfatizando que ello significaría

trascender el uso de una señal luminosa de las proyecciones normales para inventar uno que funcionara con imágenes de tres dimensiones, a manera de punto flotante en el espacio. De manera asombrosa, sobre tal cuestión Zepeda (1973: 5) afirmó:

Tenemos el honor de presentar el primer punto flotante en el espacio. Esta marca lumínica está dotada con movimiento en los tres ejes; el aparato se encuentra en fase experimental [...]. Hemos realizado pruebas con fotografías estereoscópicas a través del microscopio y de lupas, los resultados son alentadores [...] también hemos realizado pruebas estereoscópicas con placas de rayos X, comprobando su utilidad a integrarlo dentro de nuestros programas de documentación, de análisis y didáctico [...]. La aplicación que ahora le damos puede abarcar todos los campos; tan útil será para la arquitectura como para la escultura y la pintura [...]

Mis esfuerzos para reproducir ese efecto han hasta el momento limitados: no puedo más que persistir e invitarlos a transportarse a ese momento mágico —cuasi futurista— del efecto de la suspensión de un punto flotante rojo en la tridimensional de una imagen de reentelado en aquel espacio del viejo auditorio Paul Coremans (véase figura 11).

¿Cuál fue el impacto y el corolario de esta magnífica visión de la tridimensionalidad en materia de documentación, análisis acoplado y didáctica en materia de conservación-restauración? Aún falta mucho por investigar, pero hay indicios de que quizá su potencial no fue reconocido en ese momento, y con ello su futuro se desvaneció. Lo cierto es que esa instancia muestra un desconocido, pero asombroso, aspecto de las virtudes de integración práctica/formación profesional, así como innovación en el campo didáctico de la conservación-restauración en México.



Figura 11. Recreación de punto flotante en fotografías estereopares del proceso de reentelado, tomadas por Zepeda en la década de 1970, Centro Churubusco (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).

Reflexiones

Este artículo constituye una arqueología sobre el anhelo de la creación de un programa de enseñanza-aprendizaje basado en la tecnología 3D durante el desarrollo temprano de nuestra disciplina. Los restos materiales en la forma de textos e imágenes nos hablan de un proyecto didáctico innovador que desarrolló el Centro Churubusco para enseñar el proceso de reentelado mediante una técnica utilizada casi al mismo tiempo por Andy Warhol para atraer al público a las proyecciones cinematográficas de *Flesh for Frankenstein*. Además de su valor histórico-documental, sirva este ejercicio de restauración de la memoria como un punto de partida para discutir diversas

cuestiones que aquí desplanto, alejándome de un intento de conclusiones para embarcarme en la apertura de dos líneas de reflexión activa.

Una primera reflexión se relaciona con las formas de aproximación a la historia de la conservación-restauración en México. A la par de insistir que la construcción de la misma es un asunto en gran medida pendiente, subrayo que su aproximación debe abordarse de forma sistemática y tomando en cuenta todos los “materiales” que le son evidencia. Por “materiales” me refiero no sólo a documentación oficial y escrita –hasta el momento la más socorrida– o a las fotografías empleadas para ilustrar nuestros argumentos, sino a un amplio espectro de fuentes y metodologías. En cuanto a las fuentes, debemos considerar la materialidad de nuestra historia: nuestros espacios e instrumentos. Este ejercicio arqueológico me ha llevado a la búsqueda de los vestigios del breve, pero significativo, esfuerzo de documentar nuestro patrimonios con fotografía estereoscópica. Además de las propias imágenes, un fruto inesperado de las relaciones humanas consistió en haber localizado los lentes binoculares, o “araña”, que se encontraban en la bodega de la CNCPC-INAH y hoy han sido reintegrados a la fototeca de esa misma institución, la cual seguramente todavía guarda muchas sorpresas (véase figura 12). Ahora bien, es obvio que este esfuerzo de recuperación de colecciones históricas no sólo requerirá el apoyo institucional para su preservación, restauración y difusión –un proyecto por demás atractivo–, sino también hará evidente la necesidad de incorporar nuevos métodos de indagación derivado de los estudios de cultura material, museología y la propia conservación-restauración. En ello quedará patente, además la posibilidad de nuevos equilibrios que integren diversas fuentes, metodologías, voces, e incluso formas de historiar que incluyan los proyectos inconclusos, como la anécdota de Zepeda y el sueño de la didáctica tridimensional.



Figura 12. Lente binocular para observación de estereopares, empleado en el Centro Churubusco en la década de 1970, recuperado en abril de 2015 (Fuente: Fototeca CNCPC-INAH).

Quisiera ahora abordar el segundo punto de análisis, relacionado con la didáctica, y con ello, lo que podemos llamar los ingredientes de la enseñanza-aprendizaje. Además de que la anécdota aquí analizada será una pieza asombrosa para iniciar la reconstrucción del maravilloso rompecabezas del pasado de la formación profesional en conservación-restauración, sus contenidos me ayudan para subrayar un asunto muchas veces olvidado: que la profesionalización de una disciplina depende de una colaboración y reciprocidad virtuosa entre la formación y la práctica profesional. En efecto, la práctica profesional debe señalar rumbos de embarque para la formación, y esta última, por su parte, debe proponerse avanzar e innovar la práctica (Medina-González y Villegas Yduñate, 2006). Zepeda

se embarcó en ese intercambio, y quizá lo más importante de su aportación es que muestra el poder de la didáctica como instrumento de construcción y progreso epistemológico. Al igual que la restauración, la arqueología y otras disciplinas relacionadas que estudian al patrimonio cultural como un mecanismo de abordaje, de reflexión sobre el presente y futuro, es necesario que la historia de la restauración motive, e inspire, nuestras visiones presentes y futuras sobre los objetivos ulteriores de nuestra profesión. Naturalmente, no hay espacio aquí y ahora para profundizar en este cuestionamiento, por lo cual me limitaré a tomar parte del discurso inaugural del SERLACOR, en que José Luis Lorenzo (1973: 3), en su contundente manera, trazo con precisión los fundamentos de de nuestra misión profesional como “lucha contra la estúpida destrucción de lo irrecuperable que una rampante iniciativa sacrifica en aras de modernizaciones insustanciales”.

Agradecimientos

Quisiera dedicar este artículo a todos los profesores y colegas que a lo largo de mi carrera profesional me han guiado en la oblicua e incompleta historia de la conservación-restauración en México, en particular a Luis Torres Montes, Roberto García Moll, Jaime Litvak, Sergio Montero, Jorge Angulo, Jaime Cama y Enrique Nalda. Agradezco en especial a los fieles guardianes de muchos de materiales de la memoria de la restauración en el INAH: José Luis Pérez González, Ana María Álvarez, Griselda Martínez (Fototeca CNCPC-INAH) y, en paralelo, a José Pepe Ramírez y Humberto Medina (archivo de la CNA). Finalmente, mi gratitud para el encargado de la bodega de materiales de la CNCPC, Armando Muñoz Esquivel, quien al encontrar la araña binocular de los estereopares hizo posible mi sueño de descubrimiento arqueológico.

Referencias

CNCPC-INAH (s.f), Folletería de la Biblioteca, México, ENCRyM-INAH.

Díaz Berrio, S. y J. Zepeda (1976), “Misión de Colaboración del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México con los Programas de Salvamento y Resturación del Patrimonio Cultural de Guatemala”, México, Archivo CNCPC-INAH.

Díaz Cisneros, M. (2014), “El INAH al rescate del patrimonio cultural guatemalteco después de los terremotos de San Gilberto, 1976”, *Hacer Zvo: Fototeca-Archivo-Biblioteca*, 2, documento electrónico disponible en <http://www.mener.inah.gob.mx/archivos/17-1429120953.PDF>.

Filloy, L. (1993), “La conservación de madera arqueológica en contextos lacustres: la cuenca de México, tesis de licenciatura en restauración, México, ENCRyM-INAH.

García Vierna, V. y Alejandra Alonso (2002), “Lineamientos teóricos y prácticos para la conservación arqueológica: una propuesta de la Subdirección de Conservación Arqueológica, CNCPC-INAH”, en D. Magaloni (coord.), *Décimo Coloquio de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural*, México, IIES-UNAM.

Gómez Urquiza, M. (2000), “Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía”, en *Memorial. Patrimonio de todos. Tomo VII, Docencia*, México, INAH.

Lorenzo, José Luis, “Discurso inaugural de la SERLACOR”, México, Biblioteca de la CNCPC-INAH.

Marx, Rebecca Flint (2012), "Flesh For Frankenstein". *Allmovie*, documento electrónico, disponible en <http://www.allmovie.com/movie/flesh-for-frankenstein-v2341/>, consultado en abril de 2015.

Medina,-González, Isabel. 2003 (septiembre). Desarrollo de la Conservación Arqueológica en México en el Marco Internacional. Ponencia presentada en el Primer Aniversario del Seminario de Conservación Arqueológica. CNCPC-INAH, Ciudad de México, México.

--(2010), "Editorial", *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, 1: 4-5.

--(2011), "Hacia un nuevo centro de gravedad: el proceso de toma de decisiones en la definición y formación de conservadores- restauradores profesionales", *Revista Conserva*, 16: 5-16.

--(2015), Entrevistas con personal de la Fototeca de la CN-CPC-INAH.

--(en prensa), "La enseñanza-aprendizaje de la conservación-restauración de bienes culturales", *Actas del IV Congreso Chileno de Conservación y Restauración*, Santiago de Chile, AGCR.

Medina-González, Isabel y Mercedes Villegas Iduñate (2006), "El papel del conservador-restaurador en el INAH. Algunas observaciones sobre su presente y futuro", Primer Symposium de Teoría de la CNCPC, noviembre de 2006.

Montero, Sergio (1991), "Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología", en Olive Negret, *INAH una historia*, 348-354.

Morgan, Hal y Dan Symmes (1982), *Amazing 3-D*, Boston/ Nueva York, Little, Brown and Company.

Morgan, Willard y Henry Lester, Henry (1954), *Stereo Realist Manual*, Nueva York, Morgan & Lester.

Sullivan, Z. (1989), "Race, Gender, and Imperial Ideology in the Nineteenth Century", *Nineteenth-Century Contexts*, 13:1: 19-32.

Wachowiak, Melvin J. y Basiliki Vicky Karas (2015), "3D Scanning and Replicatoion for Museum and Cultural Heritage Appliications", *Journal of the American Institute for Conservation* 48 (2015), 141-158.

Zepeda, Jorge (1970), "Un elemento auxiliar de la documentación", Seminario del CERLACOR, México.

Zone, Ray (2007), *Stereoscopic Cinema & the Origins of 3D film*, Kentucky, University Press of Kentucky.

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

La increíble y triste historia de la cándida escultura metálica y su “pátina original” desalmada

Jannen Contreras Vargas
Ángel Ernesto García Abajo

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Marco conceptual, superficie, pátina, superficie de origen, original.

Resumen

Los criterios acerca de qué es lo importante en la superficie de la escultura hecha en aleaciones de cobre no quedan claros. Pese a que a lo largo de los años se ha construido un marco conceptual que permitiría construir e intercambiar ideas que favorezcan la toma de decisiones informada y responsable, su desconocimiento ha permitido la divulgación de discursos que constituyen un peligroso escenario en el que el concepto de “pátina original” puede emplearse para defender cualquier decisión. Este trabajo busca resolver malentendidos y faltas de información, para superar el mal uso de este concepto.

Introducción

La funesta intervención sufrida por *El Caballito* en septiembre de 2013 es un ejemplo evidente sobre lo desiguales que son las evaluaciones sobre lo que debe ser conservado en la escultura en aleaciones de cobre: desde quienes justifican y/o disminuyen la gravedad del daño por no tratarse de una pretendida “pátina original”, hasta aquellos que parecemos involucrarnos en la bandera de la pátina dispuestos a arrojarnos por un risco, sin importar su temporalidad o supuesta originalidad.

Existe un vasto marco conceptual constituido por debates y desarrollos teóricos al respecto de la superficie de la escultura, a partir del que sin duda se pueden construir e intercambiar ideas que favorezcan la toma de decisiones informadas y responsables, pero su desconocimiento ha sido más que evi-

dente, favoreciendo la divulgación de discursos que constituyen un peligroso escenario donde el concepto de “pátina original” es usado para defender prácticamente cualquier decisión.

Como parte de un cuerpo docente ocupado de la conservación de patrimonio metálico no podemos dejar de lado nuestras intenciones pedagógicas, por ello este texto busca ser un ensayo crítico que fije una posición sobre la inconveniencia de usar el término “pátina original” como aquella capa hecha acorde con el gusto y tradición contemporáneas al momento de la fundición, y que para ser considerada original debería permanecer sin alteración (FCHCM, 2014: 24), cuando de hecho, por una variedad de razones, invariablemente al paso del tiempo se habrá alterado tanto que recuperar semejante idea de “original” no sólo resulta imposible, sino indeseable.

La increíble y triste historia

Pese a su capa de corrosión inducida, la escultura metálica siguió reaccionando, y en ese proceso cambió y siguió cambiando, como todo en la naturaleza. Cuando la supuesta “pátina original” se convenció de que no podría volver a ser la misma, miró a la escultura: –Mi pobre escultura– suspiró. No te alcanzaré la vida para pagarme este percance.

Y empezó a pagarlo. La enorme masa de aleación de cobre recubierta por capas de productos de corrosión y otros materiales producto de decenas o centenas de años de vida se estremeció –casi literalmente– hasta los estribos, con la embestida de la solución de ácido y las cardas de acero. Así empezó el viento de su desgracia.

La escultura metálica no estaba hecha para los riesgos de aquella naturaleza desatinada.

Piel y huesos

El término “piel” es común en el argot de la escultura metálica, particularmente en el campo de la fundición, por el traslado de las cualidades del modelo al material esculpido, y en consecuencia se ha adoptado en el campo de la restauración de esculturas (Baudry, 1984: 632; Bertholon, 2000: 214). Así la escultura metálica se suele dividir en piel y huesos; los huesos corresponden a la estructura y masa metálica que constituye el soporte y la forma, mientras la piel a su superficie. El concepto de superficie será abordado posteriormente con más profundidad, en este punto pensemos en la serie de tratamientos a los que la escultura fue sometida y los argumentos que se han ofrecido, pero siguiendo la analogía, en todas las ocasiones en que se ha hablado de la superficie y la llamada pátina usemos el término de piel: ¿qué pensaría alguien cuya piel se ha intentado eliminar del todo por habersele acusado de tener sustancias deteriorantes –cloruros– (Marina, 2013) para los cuales ni siquiera se hicieron análisis de identificación; o si le hubieran tallado con ácido nítrico y cardas de acero para “mejorarla” (Sebastián en Sánchez, 2013: 3); o si hubiera quien decide sobre ella a partir de la base de que se constituye por materiales indeseados (FCHCM, 2014: 24); o señalando que estuvo bien, o al menos no tan mal, tratarle así porque su piel no era la “original” o porque no hubo mayor daño volumétrico (Muñoz, 2015; Torres en Sánchez, 2014); o incluso, si supiera que hay quienes consideran que lo mejor es quitarle toda la piel porque es la mejor y más sencilla forma de crear una nueva? Seguramente nadie estaría de acuerdo con ser sometido a semejantes torturas.

La escultura: un documento material y tecnológico

Como es bien sabido, a través del análisis material de los objetos es posible conocer información muy variada, y los meta-

les son particularmente buenos contando su vida a través de su estudio, pero una gran cantidad de análisis sofisticados no garantiza que la información obtenida sea útil, los resultados sólo son útiles cuando desde el conocimiento del tema se han hecho las preguntas adecuadas al problema y se ha diseñado una metodología acorde para su resolución.

El color y la textura de las capas de corrosión intencional dependen de manera importante de la composición y de las técnicas de producción. En un trabajo anterior, aprovechando también el ejemplo de *El Caballito*, buscamos hacer una interpretación de los datos materiales disponibles (Contreras y García, 2014), a continuación hacemos señalamos los datos más relevantes sobre el particular.

Composición

La información histórica disponible (Salazar Hajar, 1999: 71) y los resultados de exámenes hechos para la intervención de 1979 permiten afirmar que la escultura se constituye por la aleación o bronce Keller, que es una variedad de latón muy rica en cobre, con un contenido de zinc que fluctúa entre 5 y 8%, y plomo y estaño en cantidades menores. No se trata de un bronce entendido como una aleación formada principalmente por cobre y estaño, como se supuso en el dictamen en el participamos quienes suscriben (INAH, 2013), ni como se ha dicho: una formada sólo de cobre y plomo (González en Hernández, 2014). A esta aleación se le conoce como Keller porque Balthazar Keller¹ la empleó en la fundición de la estatua

¹ Jean Balthazar Keller y su hermano Jean Jacques Keller, ambos de origen suizo, fueron dos de los más importantes y reconocidos metalúrgicos del siglo XVII en Francia, el primero principalmente por la fundición de esculturas, el segundo por la factura de armas.

de Luis XIV en 1699, la más grande fundida en una sola colada hasta entonces en occidente, con casi 7 metros de altura y un peso cercano a 70 toneladas (Wille *et al.*, 1857: 355); más del doble en peso, y dos metros más en altura, que *El Caballito*.

Técnicas de producción

Fundición. La aleación de cobre y zinc tiene algunas desventajas: se enfría más rápido que un bronce y no fluye tan bien en los moldes, lo que hace indispensable la adición de plomo para mejorar la fluidez y el registro. Pero lo más complicado en realidad es el uso de zinc, pues su punto de ebullición es inferior al de fusión del cobre (907°C frente a 1085°C), durante la fundición esto provoca nubes de gases tóxicos que obligan al empleo de hornos cerrados para evitar que este metal se pierda; además, en esa época sólo podía ser aleado a partir de su forma mineral de calamina. Si esto no fuera suficiente, la cantidad de material necesario para fundir *El Caballito* exigió el uso de más de un horno (Salazar Hajar, 1999: 71). Sin embargo esta aleación tiene dos puntos a favor, uno pragmático y otro cultural: favorece el cincelado, y fue aquella empleada exitosamente por Balthazar Keller, y difundida en la Enciclopedia de Diderot.

Acabados

Además de las complicaciones mencionadas, los gases producidos durante la fundición y vaciado con aleación Keller provocan numerosos poros en la superficie de la escultura, pero el zinc también provee su principal ventaja frente al bronce, que es que se facilita su trabajo en frío, por cincelado, soportando una mayor deformación sin escamarse o romperse, con una dureza relativamente baja, característica que se ve mejorada

por el contenido de plomo, que al ser suave e inmiscible en el cobre favorece el arranque de virutas. Esto es importante porque hay que tener muy presente que no existían herramientas eléctricas o neumáticas, y todos los trabajos de acabado se debían hacer a mano. Aún así fueron necesarios catorce meses de trabajo para los acabados (Salazar Hajar, 1999: 71) que no se limitaron al cincelado, sino también a la reparación de faltantes de fundición y a la patinación artificial.

Pátina artificial. Dada la porosidad y múltiples reparaciones que debieron hacerse a la superficie de la escultura, ésta tuvo que recibir una patinación artificial durante la factura. Las capas coloridas formadas en la superficie escultórica —naturales o artificiales— usualmente se forman de productos de corrosión del metal constitutivo, por lo tanto le son intrínsecas en más de un sentido y dependen directamente de los elementos en la aleación. Así, otra posible razón para elegir la aleación Keller es que era bien sabido que su composición facilita su patinación artificial, a un color hoy conocido como *verde antiguo* (Magne, 1917: 95-96; Gill, 1823), ilustrado por las obras de Keller dispuestas en el Palacio de Versalles. En ese sentido, múltiples grabados del siglo XIX muestran la coloración de *El Caballito* como verde.

Terminología: la superficie, la pátina, y la calidad de “original”

El caso de *El Caballito* ilustra de manera excepcional la necesidad de contar con un marco conceptual claro, con terminología precisa y consistente, que evite en lo posible ambigüedades y falsas interpretaciones. Al respecto, Régis Bertholon ha desarrollado un excelente trabajo a lo largo de los años que ha sintetizado en su tesis doctoral del 2000: “La limite de la surface d’origine des objets métalliques archéologiques”, fácilmente accesible en línea. Aunque la escultura metálica para

exteriores en México es muy reciente y no puede hablarse de ejemplos arqueológicos —al menos no conocidos—, la mayoría de la terminología resulta útil a la escultura en exteriores, por lo cual el presente apartado se basa en ese trabajo.

Hay que empezar por el término “superficie”, que representa el límite o frontera entre el o los materiales constitutivos del objeto y su medio ambiente. En los objetos metálicos su espesor puede oscilar desde unas decenas de nanómetros a unos pocos milímetros, y puede componerse de diversos materiales (Bertholon, 2000: 210). Así, aunque la escultura aprovecha fundamentalmente la tridimensionalidad, su superficie nunca podría considerarse despreciable, al contrario: resulta esencial para su apreciación, brinda abundante y diversa información material, y es central para su protección frente al medio.

Durante el curso de los procesos de producción la superficie escultórica se somete a diversos tratamientos mecánicos, como el cincelado o el pulido, que según la naturaleza del metal y las condiciones aplicadas forman una capa endurecida de espesor variable. Los tratamientos que implican el uso de sustancias químicas y/o calor provocarán distintos fenómenos y resultados: recubrimientos protectores, segregación intergranular, corrosión, efectos de barrera electrónica, capas delgadas, adsorción, catálisis heterogénea, etc., lo cual se traduce en que un espesor variable el material del núcleo será diferente del material de la superficie (Bertholon, 2000: 210).

El siguiente término es “pátina”. La pátina en los materiales es sui géneris, y lo es aún más cuando se trata de superficies escultóricas. Es bien sabido que la diferencia entre corrosión y pátina es un conjunto de juicios sobre la apariencia estéticamente agradable que provoca (Doktor y Mach, 2000; Mourey, 1987), y en consideraciones sobre su estabilidad y protección anticorrosiva (Cimadevilla y González, 1996: 26).

Quienes suscriben han mencionado que en este caso las numerosas acepciones asumidas del término “pátina” sólo han producido un diálogo de sordos que no ha contribuido al bien de la obra. El mismo Bertholon apunta que este término no se logra emplear en un sentido unívoco (2000: 214) y autores como Mourey (1987) aconsejan evitar su uso.

El conocido químico y conservador francés Albert France-Lanord (1996) desarrolló el término “epidermis” para designar capas de óxidos y otros materiales en la superficie del objeto que revistieran mensajes y resultaran significativos, pues también considera el término “pátina” poco preciso. Para Bertholon (2000: 212-218), conceptos como “superficie antigua”, sinónimos y similares –como los que incluyen el adjetivo “histórico”–, son muy vagos y no permiten referir a una fase particular de la existencia del objeto; “superficie primitiva” y “superficie inicial” hacen referencia al primer estado del objeto, que generalmente no es el de abandono; “superficie inicial” en estudios de corrosión se refiere a la superficie del metal antes de la corrosión, y “superficie al abandono” es un término propuesto en 1990 por Luc Robbiola, acompañado de una definición precisa, adecuada para el caso de los objetos arqueológicos, y finalmente “superficie original” y “superficie de origen”.

Si bien el dictamen del INAH incluyó el adjetivo “original” junto al término pátina, caben varias precisiones; una de las pocas ventajas del tiempo que ha transcurrido desde la intervención inadecuada ha sido la oportunidad de reflexionar y aclarar términos. Uno de los problemas del uso de “original” es que en áreas como la historia del arte se emplea para designar al estado del objeto al concluir su periodo de creación, o para ayudar a distinguir partes que se añadieron o se transformaron (Bertholon, 2000: 215-217). Así entendido, el original sólo puede ser un concepto teórico, y en conservación-restauración no hay tal cosa como un estado original recuperable, eso es una entelequia, el material no puede mantenerse sin

cambios por décadas o siglos pese al contacto con el ambiente, las actividades humanas, el uso, o simple y llanamente por su comportamiento termodinámico.

Aunque no es el primero en emplearla, para evitar confusiones Bertholon (2018: 212-217) propone el término “superficie de origen”, para objetos arqueológicos, como aquella que marca el fin de las fases antropogénicas que tuvieron efecto en el objeto metálico hasta su abandono –voluntario o involuntario–, y que marcaría su forma y otras características. Aclara que el estado de origen no puede jamás ser constatado, ni encontrado físicamente, pero podría llegar a ser interpretado a partir del estado de la superficie descubierta (Bertholon, 2018: 217). La superficie de origen “constituye el área que se extiende a partir de la interfaz con el medio ambiente hasta el límite inferior de la zona metálica diferente en composición y/o estructura metalúrgica” (Bertholon, 2000: 212-213).

Las esculturas de aleaciones de cobre en exteriores en México nunca dejaron su contexto sistémico y su corrosión es esencialmente atmosférica. En los contextos arqueológicos la superficie de los objetos se cubre de corrosión, sales, cal, sedimentos y depósitos de otros materiales de origen químico o biológico; en contraste, las superficies de las esculturas pueden tener corrosión y otros materiales como recubrimientos metálicos, materiales orgánicos, como barnices o ceras pigmentadas dispuestos para modificar el brillo y/o color y proteger, así como materiales producto de acciones humanas que pueden ser importantes para la apreciación y/o preservación de las esculturas (González, 2009; Contreras *et al.*, 2014) que pudieran quererse conservar. En su contexto sistémico, la lluvia –particularmente la ácida–, el uso y la contaminación provocan cambios de color y textura no uniformes, lo que hace que, por ejemplo, en una superficie negra aparezcan escurrimientos o manchas de color verde claro. Este fenómeno se ha visto más en tiempos recientes por efecto de la contaminación

ambiental, y si bien la corrosión no resulta tan deformante como por la reacción con contextos arqueológicos, modifica el brillo, color y textura, y distorsiona y oculta detalles (Argyropoulos, 2000), estos cambios se muestran junto con acumulaciones de polvo y hollín que –al no aportar elementos para la apreciación, significado o protección de la obra– sí son indeseadas y, por tanto, no deberían conservarse ni pueden considerarse formadores de pátina.

Al tratar el tema de los cambios de la superficie de origen en la que se encontraría la pátina artificial, Doktor y Mach (2000), incluso cuando procura el uso del término pátina como aquella capa que se debería conservar, se expresan de la siguiente manera: “Las pátinas artificiales aplicadas frecuentemente en los monumentos de bronce al aire libre se corroen con el tiempo y forman productos de corrosión que alteran la pátina artificial o superficie de origen del metal. Estos productos de corrosión, pueden contener restos de la pátina artificial y también se denominan pátina”.

Por todo lo anterior se puede hablar de la identificación o conservación de una superficie de origen, pero no de una pátina “original”, si por original se entiende un momento congelado del pasado. Debemos insistir en que es mejor hablar de superficies cuya importancia y preservación se determina a partir de sus particularidades, de su aporte a la apreciación de la obra, de la protección que ofrece, y de la información que pueden proveer. Incluso nosotros actuamos y lucimos de forma distinta a como lo hacíamos hace 20 años, pero seguimos siendo nosotros: “los originales”. Aquí cabría recordar lo establecido sobre la autenticidad en la Carta de Cracovia de 2000: “Autenticidad. Significa la suma de características sustanciales, históricamente determinadas: del original hasta el estado actual, como resultado de las varias transformaciones que han ocurrido en el tiempo”. La pátina evoluciona como lo hace nuestra piel según vamos ganando edad o ante circunstancias

ambientales y no por ello deja de ser nuestra piel auténtica, la que refleja nuestra identidad (Barrio, 2015).

La “estratigrafía de las pátinas”

En la superficie de la escultura metálica la disposición de los materiales no marca una sucesión temporal precisa, por tanto no existe tal cosa como una estratigrafía en un sentido equiparable al de las capas pictóricas. Aquellos menos informados se han confundido con el famoso ejemplo de la escultura de Marco Aurelio en Roma, suponiendo, tal vez, que la información provista por sus cortes transversales se reproducirá en todas las demás. En ese caso la aplicación de capas de protección orgánicas y de hojas de oro (metal muy estable), permitía establecer incluso una sucesión cronológica (Fiorentino, 1994). Esto sí es estratigrafía: el oro se constituye como una capa extrínseca al metal base, y no es pátina. Pero en la mayoría de las esculturas esto no pasará y no habrá capas o recubrimientos de diferentes composiciones homogéneas y constantes que marquen un antes y un después, y hagan las veces de las llamadas “pátinas históricas” según fueron definidas por el FCH (2014: 24). Cuando las aleaciones de cobre reaccionan con el medio primero se forman una capa de óxidos que permite que las reacciones químicas continúen y formen así otros productos de corrosión coloridos, pero al paso del tiempo –y por los medios ambientes cambiantes– nada garantiza que se mantendrá orden u homogeneidad.

La superficie del objeto metálico, como sistema químico que es, tiende a cambiar, a evolucionar, al interactuar con las perturbaciones medioambientales con el fin de alcanzar nuevamente el equilibrio. Esto se explica por uno de los pilares fundamentales de la química, el principio de LeChatelier: “Si se presenta una perturbación externa sobre un sistema en equilibrio, el sistema se ajustará de tal manera que se cancele parcial-

mente dicha perturbación en la medida que el sistema alcanza una nueva posición de equilibrio”.

Aplicado a este caso ello implica que la superficie del objeto, y por tanto la pátina artificial, no puede permanecer constante e inmutable. Ya que no existe una estratigrafía en el sentido de la pintura, no puede ser considerada como un elemento de decisión para la permanencia de los materiales que constituyen la superficie de esculturas de aleaciones de cobre. En cambio sí es posible buscar la ubicación, o al menos el límite de la superficie de origen mediante marcadores materiales y tecnológicos que ayuden a superar la deformación de los límites, a tales marcadores Bertholon los denominó “límites” (adjetivo femenino). Aunque Doktor y Mach aún no la referían de esa forma, sí muestran un criterio respetuoso y conservador para la intervención de superficies escultóricas metálicas que habría sido, y sería útil en la intervención de *El Caballito* y de otras obras escultóricas:

Los conservadores tratan de determinar si una superficie de origen está contenida en esta pátina o si se ha destruido. Esta información ayuda a determinar lo que se puede remover de la superficie del metal durante los procesos de limpieza. Pero si la superficie de origen ya no existe, el conservador no puede simplemente eliminar la pátina recién formada. [...] Es evidente que la eliminación de los productos de corrosión desarrollados destruirá los últimos vestigios de la superficie original.

¿Natural o inducida?, ¿antigua o moderna?

Se ha pretendido establecer que la capa afectada en *El Caballito* era una formada hace pocos años (Muñoz, 2015). Hasta ahora –octubre de 2015– los resultados de la identificación de materiales no se han hecho públicos, y no se sabe cómo pretende demostrarse, ni cuál es la base científica de estas

afirmaciones, pero es sabido que datar la corrosión es muy difícil cuando no imposible: aunque hay algunos avances para obras arqueológicas (Doménech-Carbó *et al.*, 2014; García, 2009, por voltamperometría de micropartículas para obras de aleaciones de cobre y por el análisis de difusión según el modelo de Matano para aceros, respectivamente), las técnicas disponibles tampoco permitirían datar la corrosión de *El Caballito*, pues para éstas los poco más de 200 años de la escultura resultan en un periodo tan corto que el margen de error en la datación sería cuando menos de la misma magnitud que la datación en sí.

Aunque se pueden desarrollar productos de corrosión de composición y espesor similares lo mismo en días que en años, no serán exactamente los mismos, no tendrán la misma estructura cristalina, ni la misma conformación. No hay manera de reproducir de forma artificial una pátina típica de sulfatos (brocantita) de un cobre expuesto durante decenas de años a la atmósfera en cuestión de días o semanas (Cano, 2015). La datación por corrosión presenta varias objeciones: las particularidades mencionadas no tienen un desarrollo permanente ni homogéneo, lo cual impide establecer correspondencias que hagan posible la datación; que se trate de hacer una medición sobre algo tan variable y cambiante como la capa de corrosión en sí, ya que ésta se forma y evoluciona en función del medio en que se encuentre; no siempre la cuprita evoluciona a tenorita, eso depende de un gran número de variables. Las condiciones del entorno son cambiantes y no sabemos cuáles han sido a lo largo del tiempo (García, 2015; Cano, 2015). Esto es desafortunado para *El Caballito* porque su capa dañada, tenga la antigüedad que tenga, no podrá ser copiada íntegramente, y también es inconveniente para quienes han querido desestimar el daño en función de la edad de la corrosión.

Proponemos que en ocasiones pueden tenerse algunos visos sobre la característica de natural o inducida de una superficie de escultura en aleaciones de cobre: en una capa de corrosión inducida es frecuente que la parte más externa del metal tenga una conformación mayoritaria de óxidos de cobre –cuprita y tenorita–, sobre la cual se dispone una capa de otros productos de corrosión que proveen la coloración deseada. La cuprita se forma espontáneamente, la tenorita se forma a partir de ella, mas para hacerlo rápido debe haber temperaturas muy altas, por lo que si en una obra reciente se encuentra una capa de tenorita ésta habrá debido formarse de manera intencional –a no ser que la obra haya estado en un incendio–. Sin embargo, en capas antiguas de corrosión esta configuración se habrá modificado. Si se conocen las diversas técnicas de factura y sus resultados en el material, se tendrá información tecnológica que permitirá tener indicios sobre un proceso de patinación reciente en el que se usó algún ácido para preparar la superficie para una pátina artificial. La pátinas artificiales previas a que los ácidos fuertes fueran accesibles se hicieron sobre superficies limpiadas a partir de medios mecánicos como el cincelado y el lijado, mientras las más modernas se hicieron sobre todo en superficies atacadas químicamente con ácidos fuertes. Del modo en que artistas y artesanos describieron la intervención de *El Caballito* como la forma adecuada para lograr una pátina (Sebastián en Sánchez 2013: 3; Ponzanelli en Mateos 2013: 5; Rivero en *lasillarota.com* 2013).

En resumen, nuestra hipótesis es que las superficies que sólo hubieran sido preparadas mediante trabajo mecánico tendrán un muy fino espesor desaleado y con enriquecimiento superficial²

² Desaleación y enriquecimiento superficial son efectos muy relacionados. El primero es la disolución de los metales que integran una aleación debido a la reacción con alguna sustancia, el enriquecimiento superficial es que el metal más noble (en este caso el cobre) se redeposita en superficie, aunque en una conformación porosa y poco consistente

a causa de la corrosión. En cambio, en las atacadas con ácido estos efectos serán mucho mayores. En la actualidad la mayoría de los artesanos prefiere trabajar sobre las superficies de cobre desaleadas y enriquecidas, pues resulta más rápido y más fácil conseguir la formación de productos de corrosión coloridos. La determinación puede hacerse mediante análisis elemental en cortes transversales de muestras que permitan una comparativa del espesor desaleado y de la porosidad superficial. Así, la desaleación severa y porosa bajo una capa de corrosión se puede constituir como un marcador tecnológico.

Protección ante la corrosión

Cualquier superficie de metal expuesta al medio ambiente reaccionará formando corrosión, su estabilidad variará en función del contexto, y aun dentro de un mismo ambiente cambiará con el tiempo: paulatinamente llegará a un equilibrio en el que la tasa de deterioro disminuirá de manera sensible conforme actúe como “capa de protección” o “capa pasiva”, aislando el metal del medioambiente.

La forma en que las capas de corrosión o pátinas protegen no sólo consiste en que son aislantes físicos, además tienen un resistencia eléctrica mucho mayor que la del metal, lo cual impide nuevas reacciones de corrosión. Si una capa de corrosión estable y eléctricamente aislante se daña, la tasa de deterioro aumentará súbitamente hasta alcanzar un nuevo equilibrio con el ambiente –entre otras muchas razones, por eso es pésima idea retirar todas las capas de corrosión.

Como señaló Caple (2000: 43-45), la restauración de la Estatua de la Libertad en Nueva York expuso mucho de la ética y criterios de la conservación, y es un excelente ejemplo de cómo una capa de corrosión, aun siendo sólo en parte protectora y además contener cloruros, es mantenida por ra-

zonas de imagen, de protección y de ética: los conservadores juzgaron que la imagen de la estatua era el aspecto más importante del objeto y que cambios grandes serían vistos como una desacralización. La decisión fue dejar la capa externa de corrosión verde intacta. Hubiera sido posible retirarla por completo y dejar la estatua brillante como una moneda nueva de un centavo de dólar, pero no era viable mantener tal apariencia en el largo plazo, y menos en un ambiente corrosivo costero. En esta decisión resultó crucial que, pese a estar compuesta de sulfatos y cloruros de cobre, la presencia de la capa de corrosión retardara la tasa de corrosión, y nadie –con suficiente conciencia, respeto y conocimiento– pretendió eliminarla, en su lugar fue lavada para remover mugre y sales acumuladas que actuaran como iones aceleradores de corrosión, es decir, formadores de electrolitos (Watkinson, 2010: 3309).

Por lo anterior, una caracterización correcta y profesional de capas de superficie en la que se busca determinar cuanta protección eléctrica se logra o debe lograr –como debería ser en el caso de las pruebas de reposición de capa cromática y de protección de *El Caballito*–, tendría que incluir análisis electroquímicos del tipo de la espectroscopia de impedancia electroquímica, la resistencia a la polarización, el potencial de circuito abierto, o la velocidad de corrosión. Lamentablemente, estos análisis se solicitaron hasta junio de 2015, después de que este trabajo fuera expuesto y tras 21 meses del atentado a la escultura.

Acciones para la intervención

Desde la base de la protección y la unidad cromática y visual son necesarias varias acciones para la intervención, entre las más importantes: inicialmente el lavado que elimine los residuos ácidos y productos de corrosión solubles que puedan

actuar como electrolitos. También es necesario hacer pruebas de patinación artificial en frío para lograr una capa de corrosión que logre integrar la parte afectada con la que aún conserva su capa superficial, tanto en apariencia y composición como en protección eléctrica –el calor podría causar daños graves a la pátina remanente e incluso movimientos indeseados en la estructura interna y en los parches o reparaciones–. Es importante considerar que los ensayos para determinar los parámetros de la patinación deben evaluarse en probetas que además de emular la composición y técnica de factura de la escultura incluyendo el cincelado, también emulen el ataque con ácido nítrico y la abrasión mecánica con cardas de acero, sólo de este modo las probetas podrían ser representativas de la superficie de la escultura y de los posibles resultados. La eficacia y semejanza con el área no atacada debe ser verificada por distintas técnicas, como colorimetría, microscopia electrónica de barrido, difracción de rayos X y, de nueva cuenta, análisis electroquímicos.

Conclusiones

El Caballito con seguridad recibió una patinación artificial; sin embargo, con el tiempo la superficie lograda fue cambiando por efecto del medio y de la vida de la obra, de modo que los materiales que la integraban ya no existen tal cual, con obvias consecuencias sobre la apariencia y apreciación. Si sabemos que no sólo es posible que los acabados logrados durante el proceso de factura estén alterados, sino que invariablemente lo estarán, y por ello tampoco resulta imposible recuperar la “pátina original” entendida como una foto fija, sino que de hecho es imposible hacerlo, es más que un error considerar y hacer declaraciones que disminuyan la gravedad de la agresión sufrida por la escultura a partir del argumento de que no se

dañó la “pátina original” sino una posterior. Del mismo modo, una diferenciación entre “pátina original”, “pátinas históricas” y “pátina actual” es artificiosa y surge de la mala interpretación o de un franco desconocimiento del marco conceptual desarrollado en torno a la pátina, las superficies metálicas en general, y la de escultura metálica en particular. Semejante apreciación y discursos darían por buenas decisiones que supongan que nada en la superficie de la obra es susceptible de ser respetado y conservado pues son materiales alterados, lo que sin duda constituye un peligroso escenario para la conservación de este tipo de patrimonio.

Los análisis materiales son herramientas útiles para tener información sobre la factura y las alteraciones, pero hasta el momento no permiten datar una capa de corrosión, ni determinar de forma indudable que sea artificial o natural, y nunca podrán establecer qué material es o no una pátina, pues ello depende de múltiples elementos en que los juicios subjetivos –propios del dominio afectivo–, están siempre presentes. Conocer la que fue la composición o estructura inicial de la superficie de una escultura es un dato interesante para la arqueometría, y un elemento de juicio para la conservación, pero bajo ninguna circunstancia resulta determinante en sí misma.

El conocimiento del marco conceptual es central, y es imperativo dejar atrás el mal uso del concepto de “pátina original” como aquello que debió permanecer sin cambio desde la época de producción. La restauración de la escultura no puede tener por objetivo la recuperación o la preservación de los materiales y apariencia tal cual fueron al concluir su factura, eso sería imposible, un artificio e iría en contra de los fundamentos mismos de la profesión. Como versan las cartas de Venecia (1964), Cracovia (2000), la de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura (1987), o el documento de Nara (1994), por mencionar algunos, el objetivo de las acciones de restauración debe ser la preservación de la

autenticidad, de los valores de la obra y con ello la posibilidad de que pueda seguir comunicando los mensajes que ha llevado y adquirido durante su historia de vida, sus características de origen y derivadas.

Referencias

Argyropoulos, Vasilike (2000), “Problems that Face Outdoor Bronze Sculptures in Athens, Göteborg and Munich”, en VV.AA., *Protect Our European Outdoor Bronze Monuments: Good Practice Guide*.

Barrio, Joaquín, 2015, Comunicación personal.

Baudry, Marie-Thérèse (2011), *Sculpture, Methode et vocabulaire*, (7a. ed.), Baume-Les-Dames, Editions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux.

Bertholon, Régis (2000), “La limite de la surface d’origine des objets métalliques archéologiques: caractérisation, localisation et approche des mécanismes de conservation”, tesis de doctorado en arqueología, Universidad de París I Penthéon- Sorbonne, París.

Brandi, Cesare (1977), *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Forma.

Cano, Emilio (2015), “¿Los metales se fechan? Uhm, pues no”, disponible en <http://www.facebook.com/juanin.contreras>, consultada el 28 de febrero de 2015.

Caple, Chris (2000), *Conservation Skills*, Londres, Routledge.

Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura (trad. de José Martínez Justicia), disponible en http://ipce.mcu.es/pdfs/1987_Carta_BienesMuebles-Italia.pdf.

Carta de Cracovia. Conferencia Internacional sobre Conservación “Cracovia 2000”. Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido, disponible en http://ipce.mcu.es/pdfs/2000_Carta_Cracovia.pdf

Cimadevilla, Ilse y Carolusa González (1996), “La teoría de la restauración aplicada en la intervención de objetos metálicos”, *Imprimatura, revista de restauración*, 2:25-33.

Contreras Vargas, Jannen, Ángel García Abajo (2014), “La escultura en aleaciones de cobre como documento tecnológico”, en Encrucijada, IV Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal: Intervenciones, historia e interpretación, 4 al 7 de noviembre de 2014, México, D.F.

Contreras, Jannen, Gabriela Peñuelas, Marcela López y Ángel García (2014), “Metal Patina, Patina Loss and Repatination Criteria: The Case of ‘El Caballito’”, en *Métal à ciel ouvert: La sculpture métallique d’extérieur du XIXe au début du XXe siècle*, París, Icomos France/Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, pp. 206-213.

Diderot, Denis (1771), “Sculpture Fonte des Statues Équestres”, en *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Plates*, vol. 8, París.

Doktor, Anke y Martin Mach (2000), “Definition of a Patina and the Search for the Original Surface”, en *Protect Our European Outdoor Bronze Monuments: Good Practice Guide*.

Doménech-Carbó, Antonio, María Teresa Doménech-Carbó, Sofia Capelo, Trinidad Pasías, Isabel Martínez-Lázaro (2014), “Dating Archaeological Copper/Bronze Artifacts by Using the Voltammetry of Microparticles”, *Angewandte Chemie International Edition*, 53 (35): 9262–9266.

“Entrevista con Inti Muñoz, director del Fideicomiso del Centro Histórico de la Ciudad de México” (2015), en *Noticias MVS*, [audio en podcast] 20 de febrero, disponible en <http://www.noticiasmvs.com/#!/emisiones/segunda-emision-con-luis-cardenas/inti-munoz-director-del-fideicomiso-del-centro-historico-de-la-ciudad-de-mexico-295.html>, consultado en febrero de 2015.

Fideicomiso Centro Histórico de la Ciudad de México (FCHCM), 2014, “Proyecto de investigación científica para la conservación y restauración de la escultura ecuestre de Carlos IV y su pedestal”, disponible en https://attachment.fbsbx.com/file_download.php?id=260392340807021&eid=ASsBkw tZTVZUwW9TJxYE8oatdFZLxAm98-Lr75-yhxzeNOX7eWs-4pigAE-BGmakNCw&inline=1&ext=1423418406&hash=ASuzjEFahL-5Fif.

France-Lanord, Albert, 1996, “Knowing How to “Question” the Object before Restoring it”, en *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute.

García Abajo, Ángel (2012), “Datación de piezas arqueológicas de hierro, mediante difusión, aplicando el modelo de matano”, en *Notas Corrosivas, Memorias del 3er. Congreso Latinoamericano de Restauración de Metales*, México, INAH, disponible en <http://www.publicaciones-encrym.org/gestion/index.php/ediciones/article/view/334/392>, consultado en marzo de 2015.

Gill, Thomas (1823), *Technical Repository Containing Practical Information on Subjects Connected with Discoveries and Improvements in the Useful Arts*, Londres, T. Cadell, Strand, vol. III.

González, Carolusa (2009), “La pátina y la restauración de metales: entre la objetividad científica y la interpretación crítica”, en *Memorias del Primer Encuentro entre Restauradores y Corrosionistas*, Campeche, Uacam.

Hernández, Bertha (2014), “*El Caballito* no es de bronce, sino de una aleación de cobre y plomo”, *Crónica*, 2 de mayo de 2014, disponible en <http://www.cronica.com.mx/notas/2014/830989.html>, consultado en octubre de 2014.

ICOMOS (1964), “Carta de Venecia, Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios”, II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, Venecia, disponible en http://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf.

INAH (2013), “Dictamen de daños a la estatua ecuestre de Carlos IV conocida como *El Caballito*”, México, 7 de octubre de 2013, disponible en <http://www.inah.gob.mx/images/stories/Comunicados/2013/dictamen.pdf>, consultado en octubre de 2014.

Lasillarota.com (2013), “*El Caballito* de Tolsá, opiniones encontradas”, en *lasillarota.com*, 7 de diciembre de 2013, disponible en <http://lasillarota.com/83953-caballito-de-tolsa-opiniones-encontradas>.

Magne Lucien (1917), *L’art applique aux metiers, Decor du metal le cuivre et le bronze*, París, H. Laurens.

Marabelli, Maurizio (1994), “The Monument of Marcus Aurelius: Research and Conservation”, en *Ancient and Historic Metals, Conservation and Scientific Research*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute.

Mateos, Mónica (2013), “Ponzanelli exculpa a Marina del daño a *El Caballito* y acusa al GDF”, *La Jornada*, 14 de octubre de 2013, disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/14/cultura/a06n1cul>.

Mourey, William (1987), *La conservation des antiquités métalliques: de la fouille au muse*, Draguignan, LCRRA.

Salazar Hajar y Haro, Enrique (1999), *Los trotes del caballito, una historia para la historia*, México, Diana.

Sánchez, Luis (2013), “Avalan restauración de *El Caballito* con ácido nítrico”, *Excélsior*, 14 de octubre.

Sánchez Medel, Leticia (2014), “*El Caballito* no tiene daño estructural”, *Milenio*, 30 de abril, disponible en http://www.milenio.com/cultura/El_Caballito-dano-estructural-diagnostico-escaneo_3D-INAH-Escultura_Ecuestre-restauracion_fallida_0_290371402.html, consultado en septiembre de 2014.

UNESCO/ICCROM/ICOMOS (1994), “Documento de Nara sobre la autenticidad”, Conferencia de Nara sobre la Autenticidad en relación con la Convención sobre el Patrimonio Mundial, Nara, Japón, 1-6 de noviembre, disponible en http://ipce.mcu.es/pdfs/1994_Documento_Nara.pdf.

Watkinson, David (2010), “Preservation of Metallic Cultural Heritage”, en *Shrier's Corrosion*, J.A. Richardson et al., (eds.), Amsterdam, vol. 4.

Wille, Johann Georg, Georges Duplessis, Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt (1857), *Mémoires et journal de J. G. Wille: graveur du roi, pub. D'après les manuscrits autographes de les manuscrits autographes de la Bibliothèque impériale*, París, Ve J. Renouard, vol. 2.

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

La conservación programada y planeada de los bienes históricos: aplicabilidad y potencialidad

Riccardo Caffarella

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Resumen

Cada día se hace mayor énfasis en la *dimensión técnica, científica y económica del patrimonio*, aunque en las últimas décadas se han incorporado temas relacionados con la incompatibilidad, lo cual genera desigualdad en cuanto al manejo, uso y gestión del bien cultural; estas preocupaciones no son exclusivas de los especialistas, sino que atañen a los diversos actores en la sociedad. Para dar respuesta a esos problemas se comenzó a trabajar en asuntos y temas relacionados con la autenticidad, los derechos humanos, el medio ambiente, los recursos naturales, la diversidad cultural, la educación, el fortalecimiento de los valores y las relaciones sociales que genera el patrimonio.

Hoy somos más conscientes del *derecho al patrimonio* que tienen los *pueblos* como punto de partida para sostener sus identidades.

La dimensión social debe tener su expresión en la teoría y en las acciones concretas; debe ser reivindicada para y por los *pueblos originarios*, los inmigrantes, los diversos grupos de la sociedad. Se vuelve necesario buscar la diversidad en el encuentro.

El camino que se propone pasa por la aplicación de disciplinas que confluyen en la conservación programada y planeada, una estrategia con miras a realizar intervenciones en el patrimonio cultural, que promuevan su rescate pero al mismo tiempo ayuden a fortalecer las identidades de las personas que conviven con esos bienes y mejorar su calidad de vida.

Los planes de conservación programada y planeada

La metodología para interpretar la disciplina de la conservación –fomentada en primer lugar a partir de las teorías de Cesare Brandi (1956: 87-92), concretadas por

Giovanni Urbani¹ —desde la década de 1970—, propone investigar los métodos, disciplinas y tecnologías para difundir las prácticas y las acciones necesarias para ayudar a mantener en vida el documento histórico original; investigar y desarrollar información para compartir e intercambiar experiencias en las diferentes escuelas y profesiones.

La disciplina de la restauración, y en *primis* la italiana, orienta sus principios en la lucha para conservar el bien tangible, la materia del objeto histórico, con el fin de mantenerlo con vida el mayor tiempo posible, para ello se parte de la premisa de que su proceso de desgaste en el tiempo es inevitable e irreversible. Esto contrasta con otras tradiciones en que la importancia del bien intangible es mayor y, por tanto, es la parte que se necesita conservar.

En las disciplinas contemporáneas, donde todo se conecta y todo interactúa entre sí, la conservación de un bien no se limita al estudio del edificio histórico o del área natural protegida aislada, sino también a su entorno en términos geográficos y sociales: las comunidades que viven alrededor.

La realización de diversas actividades dirigidas mediante un *plan de conservación programado y planeado*, a fin de alargar la vida de los bienes patrimoniales alejaría una posible intervención de restauración, lo cual conllevaría un beneficio económico a largo plazo por lo que se refiera a la gestión y mantenimiento funcional de la estructura, pues decrecerían las grandes intervenciones.

El proceso de conservación programada y planeada se realiza sobre todo mediante actividades de monitoreo cons-

¹ Creado en 1976, la Carta del Rischio [<http://www.cartadelrischio.it>] es un proyecto del Istituto Centrale di restauro in Italia; se trata de "un sistema informativo local con el objetivos de suministrar a los Entes estatales y locales responsables de la tutela del patrimonio cultural, un instrumento de soporte científico y administrativo".

tante y revisión de los procesos de conservación y funcionalidad del bien patrimonial; de los elementos que lo conforman y de lo que existe en su entorno, lo cual incluye el análisis de riesgos y vulnerabilidad potenciales a que está expuesto, y de la vulnerabilidad del propio bien cultural.

Este tipo de conservación se amplía, ya que considera análisis y áreas de interés mayores, e incluye distintas disciplinas y actividades; el proyecto se vuelve integral. Son varias las herramientas que el profesional tiene a su disposición, desde las tradicionales hasta las más avanzadas, lo cual incluye sistemas de modelos informáticos, aplicaciones y comunicaciones, entre otros.

El conservador se convierte en una figura que diseña un sistema integral e incluye la gestión del propio bien cultural, para que pueda vivir en total respeto de la historicidad y de los materiales originales, y fomentar las tradiciones, pero sin perder de vista el hecho de vivir en el siglo XXI.

Gestión de los sistemas integrados

En un contexto donde la importancia del bien inmaterial es en ocasiones más importante que el propio objeto, la conservación planeada se enfoca en un proceso para preservar las actividades y operaciones de los trabajos y técnicas de construcción, además de conservar los materiales originarios (Carta Europea, 1975).

El aporte que las tecnologías modernas ofrecen para apoyar los complejos procesos creados para conservar los bienes culturales, buscan una mayor eficacia de todas las acciones de análisis y mantenimiento; sus acciones tienen en cuenta el respeto del medio ambiente; con ello garantizan mayor seguridad de los trabajadores, y el mayor cuidado para una vida de calidad y seguridad para los usuarios de los objeto históricos.

Al mismo tiempo las operaciones deben tener un nivel de sostenibilidad económica a largo plazo y un impacto positivo del conjunto económico-social que vive alrededor del bien cultural. La planeación de un sistema en el que interactúan actores multidisciplinares, testigos de varias herramientas tradicionales

y de carácter tecnológico, tiene que ser un impulso para el sistema económico y empresarial local.

Un sistema que considera todos los mecanismos, como el de la formación de los actores y el profesionalismo, punto fundamental a considerarse en el diseño de los planes de conservación.

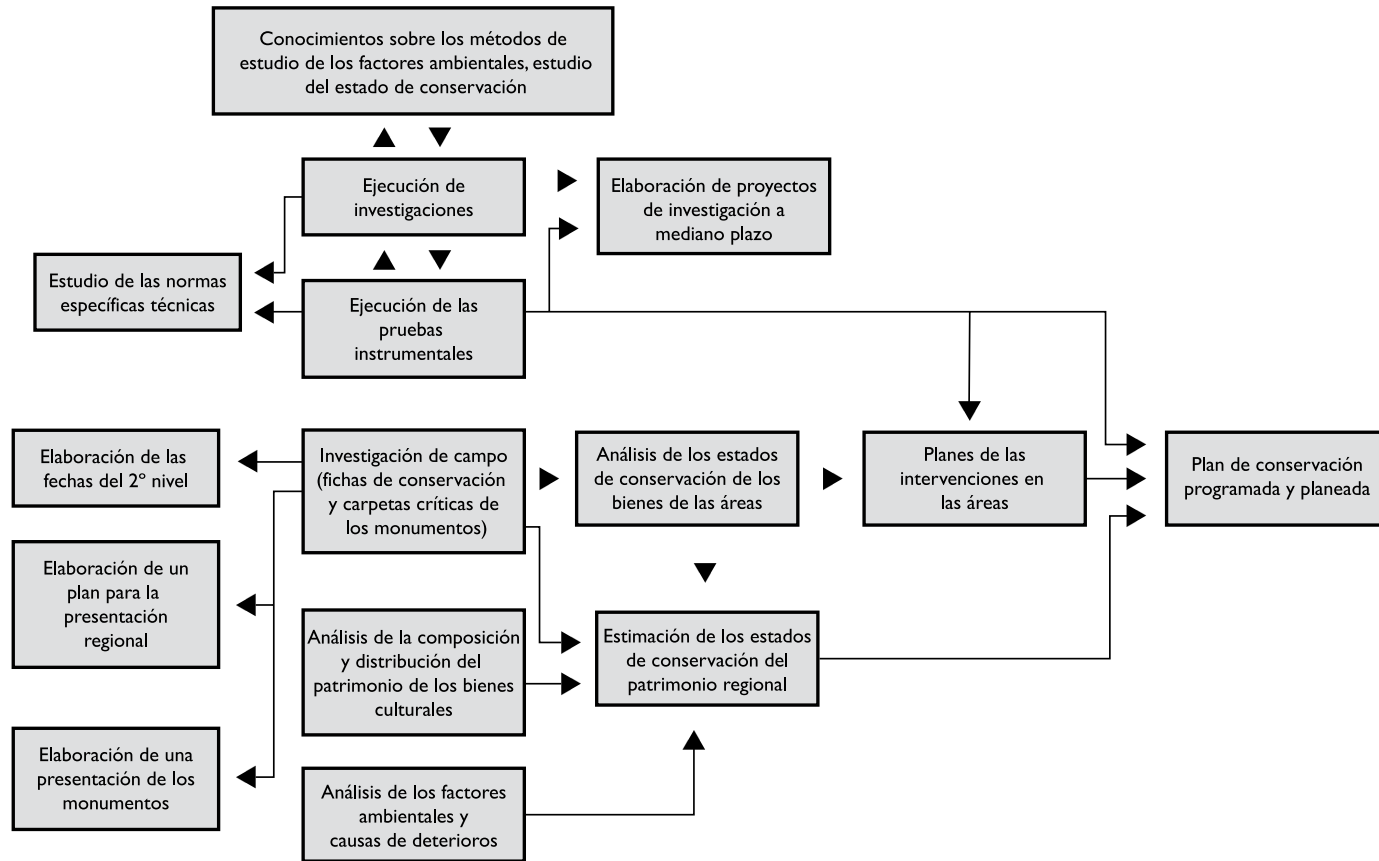


Figura 1. Diagrama de metodología del Plan Piloto de Umbría, Giovanni Urbani, 1975.

La tecnología moderna debe apoyar el proceso de análisis y diagnóstico para una correcta producción del proceso de conservación, y para ello debe contemplarse la compatibilidad de los materiales utilizados con los materiales originales analizados. Este análisis debe realizarse desde el punto de vista estructural, de mantenimiento, de salubridad, de sustentabilidad, de la economía y el consumo de los recursos energéticos para una remodelación contemporánea, además de responder a los requerimientos solicitados y con respeto al medio ambiente, conservando el elemento material y las culturas intangibles.

La conservación planeada resulta ser perfectamente compatible, una herramienta eficaz para conjuntar los requisitos necesarios mediante la alianza entre tradición, tecnología y conservación. Un sistema que pueda contemplar la complejidad de los valores para una protección del *unicum* que constituye el valor total (urbano o paisaje) con sus riesgos.

Los peligros pueden llegar por causas naturales o antropológicas, de contaminación o mal manejo. Los riesgos contemporáneos, como la presión turística y el uso incompatible del patrimonio, como consecuencia de la difusión de la “industria cultural” mal planeada.

Un caso de estudio

En el trabajo de investigación realizado en el Polo Territorial de *Mantova del Politecnico de Milano*,² emergieron varias estrategias y la posibilidad de aplicar diversas tecnologías al servicio de la disciplina contemporánea de la restauración, que es activa (e interactiva).

Las estrategias se llevaron a cabo mediante la realización de un conjunto de actividades necesarias para delimitar las situaciones de riesgo a que están expuestos los bienes culturales y su contexto: natural, social e histórico, entre otros.

Si continuamos el camino de investigación que inicia en un lugar mágico por sus relaciones e historicidad, que conecta la parte urbana con la naturaleza, en su mayoría intacta y milagrosamente poco afectada por la intervención humana de los últimos decenios: Mantova (Patrimonio Mondiale, s.f.; World Heritage Convention, s.f.; Mantova Tourism, s.f.), pequeña ciudad del norte de Italia con más de dos mil años de historia, con sus rostros medieval, renacentista y albertiano,³ rodeada de lagos (I). La urbe sería el perfecto escenario para ponerse en contacto con la Ciudad de México a través de intercambios de experiencias, encuentros directos, conocimiento de metodologías y realización de intervenciones de restauración que muy probablemente podrían acercar historias y sensaciones que despiertan emociones e interés sobre el tema de la conservación.

2 Master universitario di II livello “Conservazione preventiva e programmata per la valorizzazione del patrimonio culturale”, 2012/13, POLITECNICO DI MILANO – POLO TERRITORIALE DI MANTOVA. La prevención es el camino para la preservación de un nivel más alto de la autenticidad del patrimonio cultural y de un mayor nivel derivado de la modalidad de uso de la misma. La maestría forma profesionales con herramientas que puedan manejar los procesos actuales para la conservación y valoración de los bienes culturales, dando respuesta a los requerimientos de los sectores públicos, de empresas y particulares.

3 Obras de León Bautista Alberti en Mantua: Basilica de San Andrés (1472) y Templo de San Sebastián (1460).

En este recorrido se tuvo la oportunidad de estudiar un edificio histórico de la Ciudad de México para poner a prueba, a una escala menor, claro, la aplicabilidad de un plan de conservación programada y planeada. Por su imagen simbólica se eligió el

edificio del Museo de las Intervenciones, ubicado en Churubusco y a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), dentro de la realidad del ámbito de la restauración, la conservación y las innovaciones.



Figura 2. (1) Dibujo de la ciudad de Mantua (siglo XVII) y vista aérea de la ciudad de Mantua en 2015; 2) vista de la Ciudad de México en el siglo XVII (Plan de Juan Gómez de Trasmonte). Las analogías entre las ambas ciudades, con la presencia de la isla, las aguas, los puentes, y el plano albertiano, sugieren conexiones fascinantes en el contexto renacentista.



Figura 3. Ex Convento de Churubusco. “La Batalla de Churubusco en el año de 1847”;
1), 2), 3) y 4) imágenes del Ex Convento de Churubusco, exteriores y las áreas de
afectaciones analizadas

En este ejercicio se tomó en cuenta una pequeña área del edificio que presenta afectaciones en los acabados arquitectónicos, en la estructura de los muros y losas, provocados principalmente por la humedad, aunque también por otras causas.

Se procedió a identificar los elementos afectados mediante un diseño de fichas técnicas para ofrecer una descripción de los bienes materiales, y entonces elaborar un diagnóstico sobre el estado de conservación; ahí se especificarían las acciones a fin de llevar a cabo un proceso de gestión para conservar esos elementos, detener el proceso de degradación, así como establecer lineamientos para una intervención de restitución, en caso de considerarse necesario.

Las actividades descritas en las fichas se realizan de forma periódica y sistemática con el apoyo de una tabla con costos anuales programados para la conservación de los elementos afectados; de esa manera se tiene un programa para el presupuesto final planeado para cada año.

Esto representaría una herramienta para planear costos y permitir el ahorro a largo plazo vía la programación de materiales y mano de obra necesaria, así como la supervisión requerida y el análisis. Lo anterior permitiría, asimismo, cotizar presupuestos mejores y tener un control del proceso de vida del bien histórico cultural. En este sentido, se garantiza una mayor duración en el tiempo para una *performance*⁴ ideal, así como la conservación de los elementos históricos durante más tiempo. La programación del plan prevé, sobre todo, una supervisión continua de los elementos del edificio, y así lograr detener el proceso de afectación y sus problemas en un periodo breve, antes de que se puedan extender y resulten irreversibles, con el consecuente incremento de los costos y, sobre todo, la posible pérdida total del elemento original o antiguo.

4 Aprovechamiento, utilización del bien, en su totalidad. El elemento material es un objetivo que debe tenerse en cuenta en la análisis de un edificio y de un bien cultural.

Por todo lo anterior la *prevención* es la herramienta principal del plan de conservación programada y planeada, el cual puede mejorarse y adecuarse adecuándolo en función del camino de vida propio bien histórico, y que pasa través de su problemática, los peligros a que está expuesto, los habitantes o usuarios, el uso, los recursos disponibles y las intervenciones, entre otros factores.

Los planes, una oportunidad para el futuro

En la investigación realizada se tuvo la oportunidad de confirmar que la temática tratada en relación con la Conservación Programada y Planeada resulta muy vigente y discutida en México (PRECOMOS, 2014), donde el sector de la restauración y conservación tiene una fuerte tradición y gran importancia, y donde las actividades de valoración del patrimonio cultural están cada vez más reconocidas e interconectadas con otros sectores, entre ellos el del turismo de masas y cultural.

Los debates sobre la restauración y la conservación involucran varias escuelas de pensamiento de acuerdo con la formación y cultura, y crean campos fértiles para sembrar propuestas y herramientas entre cuyos frutos destaca la posibilidad de profundizar y poner a prueba diversos proyectos, actividades y estudios.

En este panorama el intercambio de experiencias es una oportunidad para fortalecer las especialidades que puedan aportar nuevas referencias altamente comprobadas, como puede ser el uso de BIM⁵ en el campo de los edificio

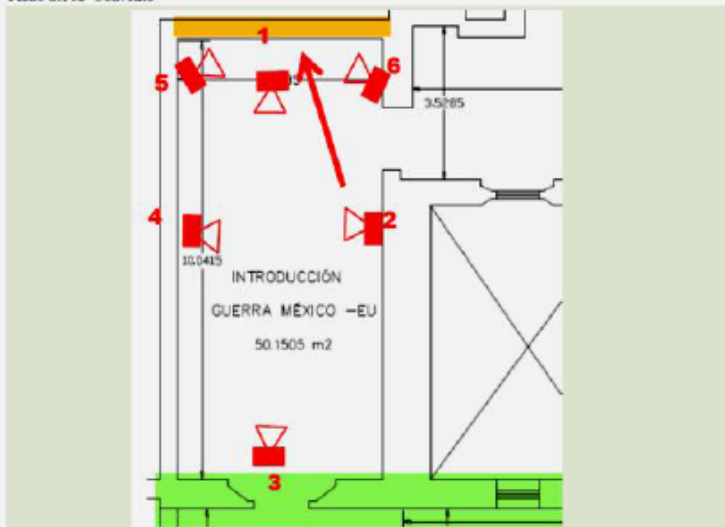
5 Building information modeling: modelo de información de un edificio o construcción que reúne un sistema de datos e información.

CATEG.	ELEMENTO TECNOLÓGICO	SUBCATEG.	ELEMENTO CONSTRUCTIVO	PISO	CUARDO	N. ELEM.	CODIGO
SV	ESTRUCTURA VERTICAL	Mp	MUROS ESTRUCTURAL	2	1	1	SVMp_2.1.1

UBICACION PLANIMETRICA



Plano del ex -Convento



Plano del sala de Intervenciones (guerra EU)

PROBLEMÁTICA

SOLECITACIONES MECANICAS

VALIDEZ	DESDE:	11/03/2014	HASTA:	---
ANOMALIAS PREVISTAS	Grietas Deflexiones			
INSTRUCTIVOS	La presencia de humedad en la pared, podría causar una disminución de la resistencia a carga y también a una eventual sollecitación debido a tumblores (frequent), esto podría también ser causa de un eventual colapso de la estructura.			
AREAS CON RIESGO	Pared, piso, y espacio del la planta baja (por lado del museo y tambien de la ex-capilla (lado iglesia))			
MEDIDAS	Intervencion urgente eliminando la causa de las infiltraciones. Monitoreacion constante			
INTERACION	Piso	Techo	Instalacion museo	Decoraciones internas y externas
OPERACIONES PREVISTAS	Control de las grietas		Controllo deflexiones	

HIDROFILIA

VALIDEZ	DESDE:	11/03/2014	HASTA:	---
ANOMALIAS PREVISTAS	Rotura y fragmentaciones Saturación			
INSTRUCTIVOS	Infiltraciones de aguas y estension en la pared con capilaridad			
AREAS CON RIESGO	Zona central y baja de la pared			
MEDIDAS	Intervencion urgente eliminando la causa de las infiltraciones. Monitoreacion constante			
INTERACION	Piso	Techo	Instalacion museo	Decoraciones internas y externas
OPERACIONES PREVISTAS	Control de rotura recubrimiento			

ADHESION DE LOS APARADOS

VALIDEZ	DESDE:	11/03/2014	HASTA:	---
ANOMALIAS PREVISTAS	Exfoliación y Rotura Hinchazones			
INSTRUCTIVOS	Fenomeno gradual, con hinchazones del recubrimiento y despues la rotturas			
AREAS CON RIESGO	Enjare y recubrimiento paredes			
MEDIDAS	Intervencion urgente eliminando la causa de las infiltraciones. Monitoreacion constante			
INTERACION	Piso	Techo	Instalacion museo	Decoraciones internas y externas
OPERACIONES PREVISTAS	Control mecanico de los recubrimientos			

Figura 4. Extracto del Plan Piloto de Conservación, Churubusco.

CATEG.	ELEMENTO TECNOLÓGICO	SUBCATEG.	ELEMENTO CONSTRUCTIVO	PISO	CUARTO	N. ELEM.	CODIGO
SV	ESTRUCTURA VERTICAL	Mp	MUROS ESTRUCTURAL	1	1	1	SVMp_2

AÑO 2014

N.	OPERACION	TIPOLOGIA	OPERADOR	PROGRAMACION TEMPORAL	MEDID.	PRECIO UN.	CANTIDAD	PRECIO TOTAL	OBSERVACIONES	
1	CONTROL GRIETAS	A vista	Tecnico especializado	Anual	ora	2000,00	1,00	2000,00		
2	CONTROL DEFORMACIONES	A vista	Tecnico especializado	Anual	ora	2000,00	1,00	2000,00		
3	CONTROL MECANICO DE LOS RECURDIENTOS	A vista e empirico	Tecnico especializado	Anual	ora	2000,00	0,33	660,00		
4	CONTROL VISIVO DE LOS RECURDIENTOS	A vista	Tecnico especializado	Anual	ora	2000,00	0,33	660,00		
5	CONTROL ANALES SAL	Semanente	Tecnico especializado	Anual	ora	2000,00	0,33	660,00		
NOLEGGIO ATTREZZATURA						giorno	150,00	1,00	150,00	
							TOTALE ANNUO \$	6190,00		

AÑO 2015

N.	OPERACION	TIPOLOGIA	OPERADTOR	PROGRAMACION TEMPORAL	MEDID.	PRECIO UN.	CANTIDAD	PRECIO TOTAL	OBSERVACIONES	
1	CONTROL GRIETAS	A vista	Tecnico especializado	Anual	ora	2000,00	1,00	2000,00		
2	CONTROL DEFORMACIONES	A vista	Tecnico especializado	Anual	ora	2000,00	1,00	2000,00		
3	CONTROL MECANICO DE LOS RECURDIENTOS	A vista e empirico	Tecnico especializado	Anual	ora	2000,00	0,33	660,00		
4	CONTROL VISIVO DE LOS RECURDIENTOS	A vista	Tecnico especializado	Anual	ora	2000,00	0,33	660,00		
5	CONTROL ANALES SAL	Semanente	Tecnico especializado	Anual	ora	2000,00	0,33	660,00		
NOLEGGIO ATTREZZATURA						giorno	150,00	1,00	150,00	
INFLACION ANUAL 1.04							TOTALE ANNUO \$	6375,20	1.04	

AÑO 2016

N.	OPERACION	TIPOLOGIA	OPERADTOR	PROGRAMACION TEMPORAL	MEDID.	PRECIO UN.	CANTIDAD	PRECIO TOTAL	OBSERVACIONES	
1	CONTROL GRIETAS	A vista	Tecnico especializado	Anual	ora	2000,00	1,00	2000,00		
2	CONTROL DEFORMACIONES	A vista	Tecnico especializado	Anual	ora	2000,00	1,00	2000,00		
3	CONTROL MECANICO DE LOS RECURDIENTOS	A vista e empirico	Tecnico especializado	Anual	ora	2000,00	0,33	660,00		
4	CONTROL VISIVO DE LOS RECURDIENTOS	A vista	Tecnico especializado	Anual	ora	2000,00	0,33	660,00		
5	CONTROL ANALES SAL	Semanente	Tecnico especializado	Anual	ora	2000,00	0,33	660,00		
NOLEGGIO ATTREZZATURA						giorno	150,00	1,00	150,00	
INFLACION ANUAL 1.04							TOTALE ANNUO \$	6590,21	1.04	

CATEG.	ELEMENTO TECNOLÓGICO	SUBCATEG.	ELEMENTO CONSTRUCTIVO	PISO	CUARTO	N. ELEM.	CODIGO
SV	ESTRUCTURA VERTICAL	Mp	MUROS ESTRUCTURAL	2	1	1	SVMp_2.1.1

1 CONTROL GRIETAS

OPERACION

TIPOLOGIA A vista

OPERADOR Tecnico especializado

NORMATIVA/ISTRUCTIVO Levantamiento geometrico de las grietas y fotografico

PROCEDIMIENTOS OPERATIVOS ESPECIFICOS Poner elemento de muestras para monitorear eventuales movimiento de las estructura juntos con levantamiento fotografico con indicaciones de los datos y metodologia levantamientos (medida, focal, dia)

PROGRAMACION

PROGRAMACION TEMPORAL Anual

PERIODO DE EJECUCION Sin indicaciones

2 CONTROL DEFORMACIONES

OPERACION

TIPOLOGIA A vista

OPERADOR Tecnico especializado

NORMATIVA/ISTRUCTIVO Levantamiento geometrico de las grietas y fotografico

PROCEDIMIENTOS OPERATIVOS ESPECIFICOS Poner elemento de muestras para monitorear eventuales movimiento de las estructura juntos con levantamiento fotografico con indicaciones de los datos y metodologia levantamientos (medida, focal, dia)

PROGRAMACION

PROGRAMACION TEMPORAL Anual

PERIODO DE EJECUCION Sin indicaciones

Figura 5. Extracto del Plan Piloto de Conservación, Churubusco.

histórico, el sector de diagnóstico,⁶ o para un uso del *global service*⁷ integrado; sistemas informáticos, monitoreo dinámico, *management* para la valorización del patrimonio, seguridad del objeto y de los usuarios, entre otros.

El trabajo del arquitecto restaurador y conservador representa, por tanto, una disciplina antigua y moderna, que ofrece oportunidades cada vez más fascinantes, altamente tecnológicas pero interconectadas de manera muy estrecha con las tradiciones.

Los oficios tradicionales, patrimonio intangible que se fortalece a través de intercambios con las profesionalidades reforzadas, desarrollan soluciones compatibles con los bienes históricos, cumpliendo con los requisitos solicitados para un uso contemporáneo, entre ellos el de seguridad estructural o el de eficiencia energética o de seguridad ambiental, entre otros.

Este intercambio desarrolla nuevas figuras de artesanos o maestros conocedores de los oficios tradicionales capaces de ofrecer sus servicios en el sector de la restauración y la conservación, así como en el de construcciones sostenibles y ecológicas. La dirección señalada sería una oportunidad para valorizar las identidades locales y, en consecuencia, crear un crecimiento mejor distribuido en el territorio, a través de políticas y de incentivos como los *microcréditos*⁸ y de los incentivos fiscales a las micro y pequeña empresas.

6 Estudio de un edificio que detecta y analiza el rendimiento estático, estructural, energético utilizando técnicas mínimamente invasivas o con impacto cero.

7 Gestión de mantenimiento y conservación total de los edificios para proteger los niveles de rendimiento y la contención de costos. En un edificio histórico la preservación del bien material para el gestor global es un factor de rendimiento.

8 Un ejemplo exitoso es el caso del Premio Nobel Muhammad Yunus, fundador del Grameen Bank, que generalmente se considera la primera institución de microcrédito moderno.

Por una visión social del patrimonio

El proceso decisional de conservación está influenciado por factores socio-económicos a nivel local, nacional e internacional relacionados con los contextos en que tienen lugar. A su vez, la conservación puede contribuir de manera significativa en el desarrollo socio-económico y conducir a mejoras en la calidad de vida de las personas.

La *conservación* de los bienes materiales puede revitalizar aspectos intangibles de las tradiciones culturales contenidas en ellos. La práctica de la conservación puede promover tanto la prosperidad económica como el apoyo a la recuperación de inmuebles en situación de desastres, además de promover la cohesión social entre los diferentes grupos. Al mismo tiempo la conservación puede ser usada para dar forma al desarrollo político y económico, el cual no siempre cumple con las necesidades y deseos de las comunidades locales donde se aplica. Los conservadores deben ser conscientes de estos procesos subyacentes, lo cual les permitirá tomar decisiones informadas, *compartidas* y *comprometidas*.

Para ello se crea una red que aglutine a los investigadores a examinar críticamente el impacto potencial de la conservación en la vida social y política de una comunidad. Los resultados de esa red de investigación promoverán prácticas de conservación relacionadas con aspectos socio-culturales, económicos y ecológicos, y así contribuir a satisfacer las necesidades de desarrollo de las comunidades.

Con el objetivo de mejorar la *calidad de vida*, mediante el fortalecimiento del concepto de familiaridad de la comunidad con su territorio se obtiene, en consecuencia, un sentimiento de orgullo y protección hacia los bienes culturales. La comunidad orgullosa de sus bienes, incluidas las construcciones más sencillas (*vernáculos*) ayuda a tener sociedades más fuertes y respetuosas, conscientes del lugar en que viven y de los valores adquiridos.

La sustentabilidad social es una consecuencia del proceso que se manifiesta en la participación y desarrollo de las competencias y capacidades de las personas; los lugares históricos ayudan los individuos a apreciar la arquitectura y el paisaje, los bienes culturales y las tradiciones, contribuyendo a crear la conciencia de vivir en una determinada época y con la responsabilidad de transmitir a las generaciones futuras los bienes heredados.

Los edificios históricos pueden ser adaptados para ofrecer alta calidad a bajo costo y con pocos ingresos; además, al evitar los problemas de *not in my backyard*⁹ contribuye a conservar el inmueble a partir de acciones de poco impacto y compatibles con el entorno. Las *intervenciones sencillas*, pero atinadas, en el espacio público ayudan a la vida comunitaria de todos los días: apoyan a los peatones, devuelven las calles a los niños, crean una reacción positiva en la visión de la ciudad, disminuyen los riesgos al hacerla más segura (Tonucci, 2004), e incluso con menos problemas en materia de salud pública.¹⁰

Cada país, cada ciudad, cada pueblo, debería hacer frente a la *protección, conservación y tutela de su patrimonio*. Para ello es necesario desarrollar instrumentos administrativos y de gestión, así como poner en marcha planes de difusión y concientización adecuados a las características y posibilidades del lugar. Los programas de participación y de capacitación de los cuadros técnicos podrían adecuarse a los recursos y aspiraciones propias de las comunidades.

Los diversos actores sociales que hoy interactúan en políticas de defensa del patrimonio a escala local, hacen lo nece-

⁹ Se conoce como *not in my backyard* al fenómeno de protestas contra obras públicas o particulares cuando se piensa que pueden afectar un área determinada, ya sea mediante un proyecto habitacional o de servicios urbanos.

¹⁰ Algunos estudios han mostrado cómo un estilo de vida más "peatonal" reduce los riesgos de obesidad, diabetes, e infartos (Heart and Stroke Fondazione, 2007; Saelens et al., 2003).

sario para abrir el debate a todos los estratos de la comunidad y a las disciplinas que concurren para una planificación estratégica hoy indispensable: la conservación programada y planeada.

Un abordaje a la escala barrial, distrital y zonal que nos acerca al patrimonio cotidiano; este patrimonio, muchas veces aparentemente modesto, es un referente único e invaluable que constituye la sustancia primordial de las comunidades.

Social conservation

La investigación descrita pasa a través del análisis de las relaciones de los fenómenos que se generan a partir de las conexiones entre los bienes culturales y las personas que habitan los lugares, pues de esa forma se determina un *significado social* del sitio y de los distintos patrimonios, creando modelos de identificación con base en los fenómenos históricos y antrópicos.¹¹

El tema de la *dimensión social* se considera parte de las labores ampliadas de la conservación del patrimonio cultural, y la evaluación de la misma se basa en un acercamiento que debería ser evaluado antes de emprender cualquier tipo de acción, planeación, conservación y gestión de los bienes. La comprensión de la dimensión social es necesaria para optimizar los recursos económicos e intelectuales, no sólo para evitar un impacto negativo en el entorno urbano, sino para disminuir lo más posible el riesgo de perder el patrimonio tangible e intangible.

La investigación multidisciplinaria debe participar de manera activa en las acciones de cualquier plan de conservación programada y planeada; en el diseño, en la programación de las fases de realización del mismo, en su interconexión con la reali-

¹¹ En español "conservación social"; el concepto busca tener una conexión con las operaciones de la famosa *social housing* que se están difundiendo a escala mundial.

dad local, en su capacidad para incidir en al ámbito patrimonial, constituye un programa con alto potencial, perfectamente viable, y que a gran escala y a largo plazo traería consecuencias positivas a nivel social.

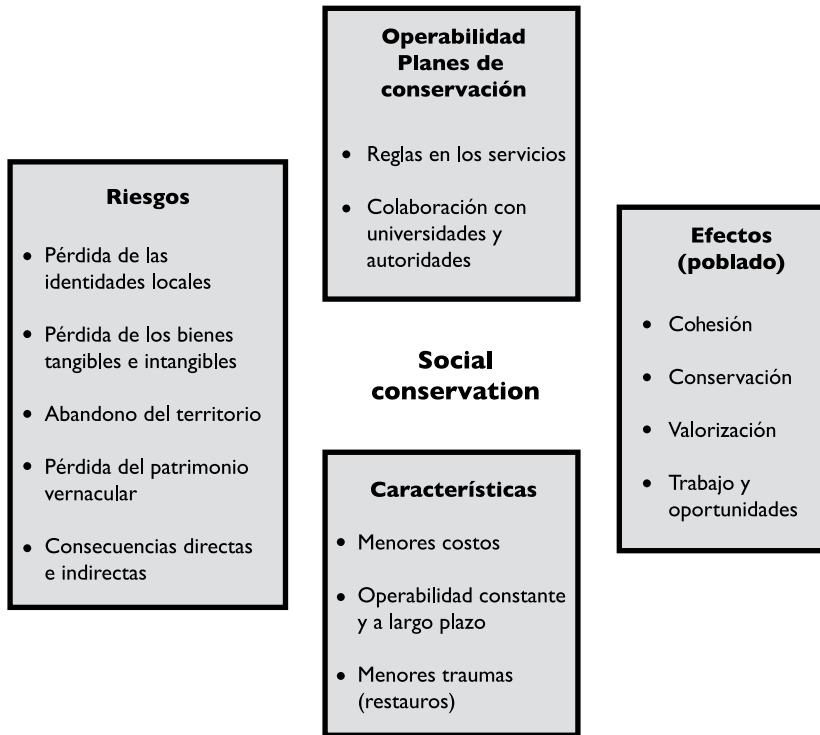


Figura 6. Esquema de las relaciones entre los stakeholder en el plan de conservación (social conservation) través de la participación social.

Referencias

“Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico de Ámsterdam”, 26 de septiembre de 1975, disponible en [http://ipce.mcu.es/pdfs/1975_Carta_Amsterdam.pdf].

Patrimonio Mondiale-Associazioni Beni Italiani, en línea [<http://www.sitiunesco.it/?p=23>]; “Mantuan and Sabbioneta”, World Heritage Convention-UNESCO, disponible en [<http://whc.unesco.org/en/list/1287>]; “Mantova Tourism”, disponible en [<http://www.mantovaturism.it/>].

PRECOMOS (2014), “Conservación Preventiva, Mantenimiento y Monitoreo de Monumentos y Sitios”, México, D.F., 17-19 de septiembre 2014, disponible en [http://precomos.org/index.php/news/precomos_meeting_mexico_city_17-19_september_2014/].

Saelens, Brian T., James F. Sallis, Jennifer B. Black y Diana Chen (2003), “Neighborhood-based differences in physical activity: an environmental scale evaluation”, *American Journal of Public Health*, 93 (9): 1552-1558.

Tonucci, Francesco (2004), *La ciudad de los niños*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Heart and Stroke Foundation (2007).

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

Técnicas no destructivas y semidestructivas para la evaluación de materiales empleados en estructuras históricas

Leidy Bejarano
Giulia Bettiol

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Técnicas no destructivas, técnicas semidestructivas, endoscopia, velocidad de pulso sónico, microperforación, caracterización dinámica de tensores.

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo aportar una visión actualizada de algunas técnicas no destructivas y semidestructivas usadas para la inspección y diagnóstico de estructuras históricas, algunas de las cuales no se han fomentado ampliamente en México. Por medio de esas técnicas es posible obtener información cualitativa y cuantitativa sobre propiedades físicas o mecánicas de los diferentes materiales que las conforman. Las técnicas tratadas son la endoscopia, velocidad de pulso sónico, microperforación y caracterización dinámica de tensores. Se presentarán los objetivos y descripción de cada técnica, lo cual incluye su aplicación en el caso estudio de la Torre de los Ancianos en Padua, Italia.

Introducción

La caracterización física y mecánica de los materiales que conforman las edificaciones históricas es todavía un tema de investigación importante, ya que para respetar los valores intrínsecos de la estructura se deben emplear técnicas que causen la mínima alteración posible y ofrezcan información con buena precisión. Esta caracterización es de vital importancia para realizar un diagnóstico óptimo de la estructura y, más adelante, implementar proyectos de prevención o intervención adecuados.

Además de presentar una detallada descripción sobre algunas técnicas de caracterización física y/o mecánica para diferentes materiales, este trabajo presenta una aplicación en el caso estudio de la Torre de los Ancianos (figura 1), una torre de mampostería de estilo Románico construida en el siglo XIII (Bejarano, 2014) presenta información detallada sobre este proyecto.



Figura 1. Vista exterior de la Torre de los Ancianos en Padua, Italia.

Las técnicas empleadas y su tipología se presentan en la tabla 1, las cuales han mostrado ser muy eficientes para obtener información cualitativa y cuantitativa de diferentes materiales, causando un impacto mínimo en la estructura.

Prueba	Material	Semi-destrutivo	No destructivo	Cualitativo	Cuantitativo
Endoscopia	Mampostería	x		x	
Velocidad de pulso sónico	Mampostería		x	x	
Micro-perforación	Madera	x		x	
Caracterización dinámica de tirantes	Hierro		x		x

Tabla 1. Técnicas empleadas para caracterización de materiales

Endoscopia

Objetivo de la prueba

La endoscopia es usada para realizar una inspección visual de áreas inaccesibles, como el interior de los muros, de forma sencilla, precisa y con alto grado de nitidez, lo cual ofrece una excelente opción para un examen rápido sin dañar el material.

Descripción

Esta técnica consiste en introducir una cámara endoscópica (endoscopio) en un pequeño agujero perforado de antemano, de 1.5 cm de diámetro, para identificar la morfología y composición del elemento (véase figura 2). Esos equipos permiten tomar medidas en puntos inaccesibles al emplear una cabeza compuesta de dos lentes y que por efecto estereoscópico permiten estimar distancias con cierta exactitud.



Figura 2. Prueba de endoscopia.

La principal ventaja de la endoscopia reside en que permite acceder a puntos no visibles de forma natural, y en que proporciona diagnósticos visuales y objetivos de forma rápida y certera. Existen endoscopios rígidos (boroscopios) y flexibles, cuya transmisión de imagen se realiza por medio de lentes y de fibra óptica, respectivamente (Lombillo *et al.*, 2008).

Aplicación en la Torre de los Ancianos

Se realizaron varios ensayos de endoscopia en los muros de mampostería de la Torre de los Ancianos (véase figura 3), donde se analizaron diferentes imágenes a diferentes profundidades. Se encontró que los muros eran sólidos (no presentaban un núcleo) y estaban hechos de mampostería de ladrillo, la cual mostró uniformidad y homogeneidad en su mayor parte. Los muros occidental y sur presentaron algunas zonas rugosas, con vacíos y grumos de mortero.

Cabe mencionar que esta prueba es muy importante para determinar las características físicas del material para realizar un análisis estructural óptimo de acuerdo con su continuidad. Para este caso de estudio se procedió a realizar un modelo estructural que tuvo en cuenta un material homogéneo, pues la mayor parte de los muros presentaron esa característica.

Velocidad de pulso sínico

Objetivo de la prueba

Por lo general esta prueba se utiliza sobre elementos de mampostería o concreto, para cumplir con los siguientes objetivos: i) determinar la calidad del material mediante la morfología de la sección del elemento; ii) detectar la presencia de vacíos y







Prueba 1 – Muro oriental	Prueba 2 – Muro sur	Prueba 3 – Muro occidental
<p data-bbox="380 350 661 380">Profundidad: 95 cm</p> 	<p data-bbox="877 350 1159 380">Profundidad: 91 cm</p> 	<p data-bbox="1381 350 1663 380">Profundidad: 127 cm</p> 
<p data-bbox="380 789 661 818">Profundidad: 15 cm</p> 	<p data-bbox="877 789 1159 818">Profundidad: 51 cm</p> 	<p data-bbox="1381 789 1663 818">Profundidad: 37 cm</p> 

Figura 3. Imágenes endoscópicas del interior de los muros.

defectos, y encontrar patrones de agrietamiento y daños; iii) controlar la efectividad de reparaciones por técnicas de inyección (Binda & Saisi, 2006).

Descripción

La prueba de velocidad de pulso sónico es una prueba acústica basada en la generación de impulsos sónicos (ondas mecánicas de baja frecuencia) por medio de percusión o un dispositivo transmisor. La onda mecánica es recibida por uno o varios receptores, casi siempre acelerómetros, ubicados al lado opuesto del elemento que se requiere analizar (véase figura 4). Las señales son registradas por un analizador de onda conectado a una computadora.



Figura 4. Equipamiento de la prueba de velocidad de pulso sónico.

La generación de las ondas se realiza usualmente para un rango de frecuencias entre 0.5 kHz y 10kHz; Lombillo *et al.*, (2008) recomienda utilizar una frecuencia de 3.5 kHz para elementos de mampostería. El procedimiento consiste en medir

el tiempo Δt que toma la onda en cubrir la distancia entre el transmisor y receptor (véase figura 5), el cual es afectado por la densidad y calidad del material; al conocer el tiempo y la distancia se procede a calcular la velocidad de onda mediante la expresión (1).

$$V_{onda} = \frac{D}{\Delta t} \quad (1)$$

en la cual D es la distancia entre el transmisor y receptor y Δt es el tiempo de viaje.

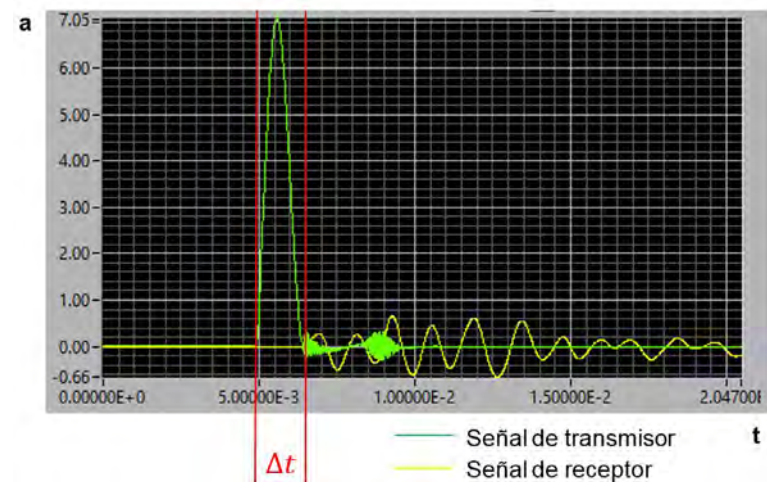


Figura 5. Señales registradas de transmisor y receptor (Bejarano, 2014).

Aplicación en la Torre de los Ancianos

La prueba se realizó en varios de los muros de mampostería de la torre usando un martillo con cabeza dura instrumentada, como transmisor y un acelerómetro, como receptor (véase figura 4). Cabe mencionar que la dureza de la cabeza del mar-

tillo define la frecuencia de la onda, mientras su masa define la energía.

La prueba se realizó en un arreglo de puntos con área de 80 x 80 cm, mediante una rejilla de adquisición de datos de 5x5 (véase figura 6). Se llevó a cabo un procedimiento de transmisión directa, donde por cada golpe de martillo en un punto se registró la señal de arriba de la onda con un acelerómetro localizado exactamente al lado opuesto de dicho punto. La prueba se realizó tres veces sobre cada punto para calcular un valor medio.

Antes de la prueba se realizó una inspección visual de cada uno de los muros. Para el muro de mampostería mostrado en la figura 6 se observó que la superficie exterior estaba cubierta por una capa de estuco blanco, mientras la superficie interior estaba cubierta por mortero de cemento. No se observó ningún tipo de daño o deterioro. La figura 7 muestra el histograma y el mapa de contorno de velocidad de pulso sónico para este muro, los cuales muestran gradientes muy bajos de velocidades.

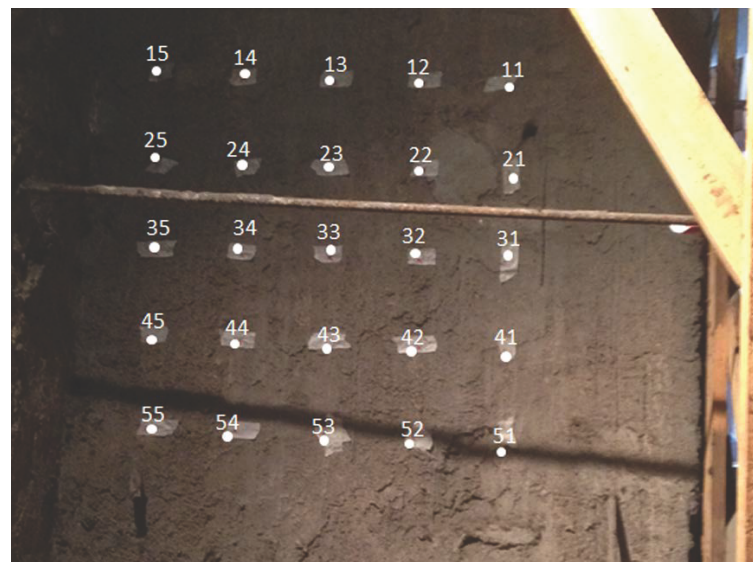
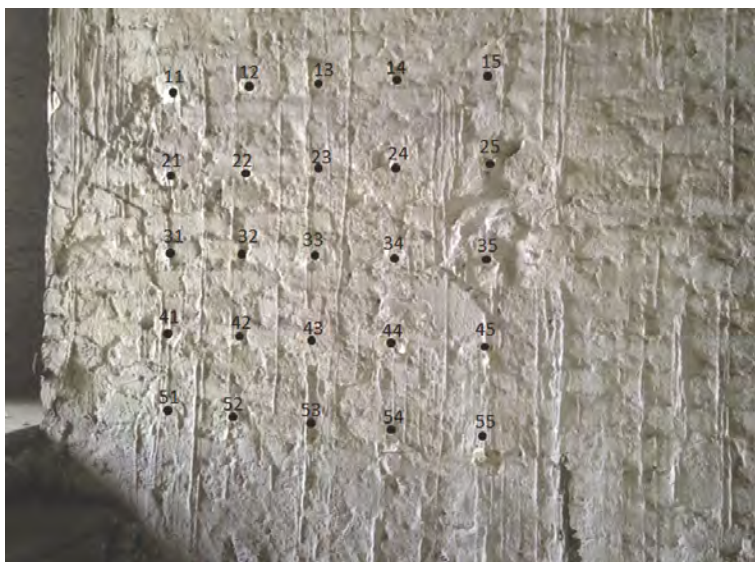


Figura 6. Arreglo de puntos sobre muro oriental de 2.34 m de espesor a 13.2 m de altura.

a) Lado exterior (transmisión) b) Lado interior (recepción).

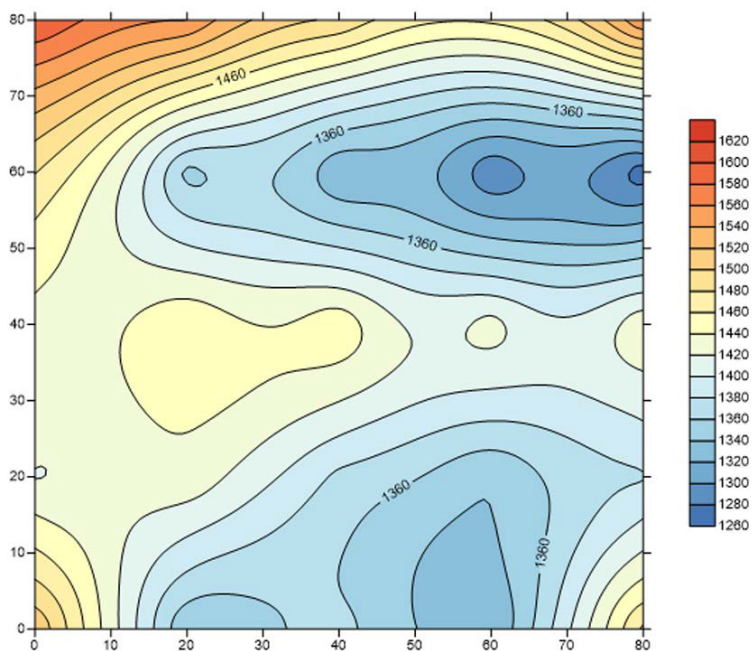
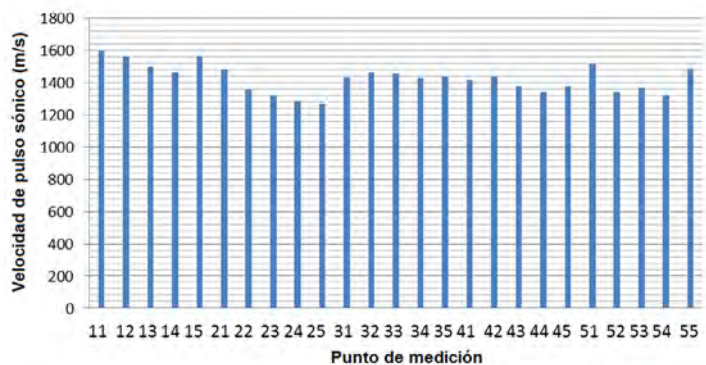


Figura 7. Representación del valor medio de velocidad de onda, V_{onda} (en m/s).

- a) Histograma
- b) Mapa de contorno

Binda y Saisi (2006) determinaron, con base a varios ensayos realizados de este tipo, que velocidades mayores a 1000 m/s representan una mampostería de calidad buena. El promedio de velocidad de pulso sónico para este muro fue de 1423.3 m/s, con un bajo coeficiente de variación (6.2%); esto representa no sólo una buena calidad del material, sino que es homogéneo y no presenta vacíos ni discontinuidades en su interior (no se observan gradientes importantes en el mapa de contorno). Estos resultados concuerdan con los obtenidos con la endoscopia.

Micro-Perforación

Objetivo de la prueba

Esta prueba proporciona información cualitativa sobre la calidad y resistencia a la perforación de elementos de madera, lo cual permite evaluar de manera indirecta la capacidad de carga del elemento y la posibilidad de intervenirlo.

Descripción

La resistencia medida se basa en la energía necesaria para hacer avanzar una aguja a través de una sección del elemento, la cual depende de la densidad y calidad del mismo. Durante la perforación, la energía de penetración se registra y se muestra gráficamente como una función de la profundidad de perforación; esta gráfica se denomina curva de resistencia a la perforación e indica los lugares con baja o nula resistencia, además de indicar zonas deterioradas, huecos, defectos naturales y grietas; la prueba también permite medir la sección transversal del

elemento (cuando no es posible medirlo de manera directa). El dispositivo tiene la sensibilidad suficientemente para medir las diferencias de densidades entre los anillos anuales, que son visibles en las curvas como picos (Binda *et al.*, 2007). Para caracterizar la calidad de la madera se calcula el parámetro de resistencia RM, el cual se define como el área bajo la curva de resistencia dividida por la longitud de la perforación.

Aplicación en la Torre de los Ancianos

Las pruebas fueron llevadas a cabo en varias vigas de madera pertenecientes a los diafragmas de entrepiso de la torre; se utilizó un resistógrafo Resi PD-400 ajustado a una velocidad de aguja constante de 2500 rev/min, el diámetro de aguja fue de 2 mm y longitud de 40 cm. La figura 8 muestra las curvas

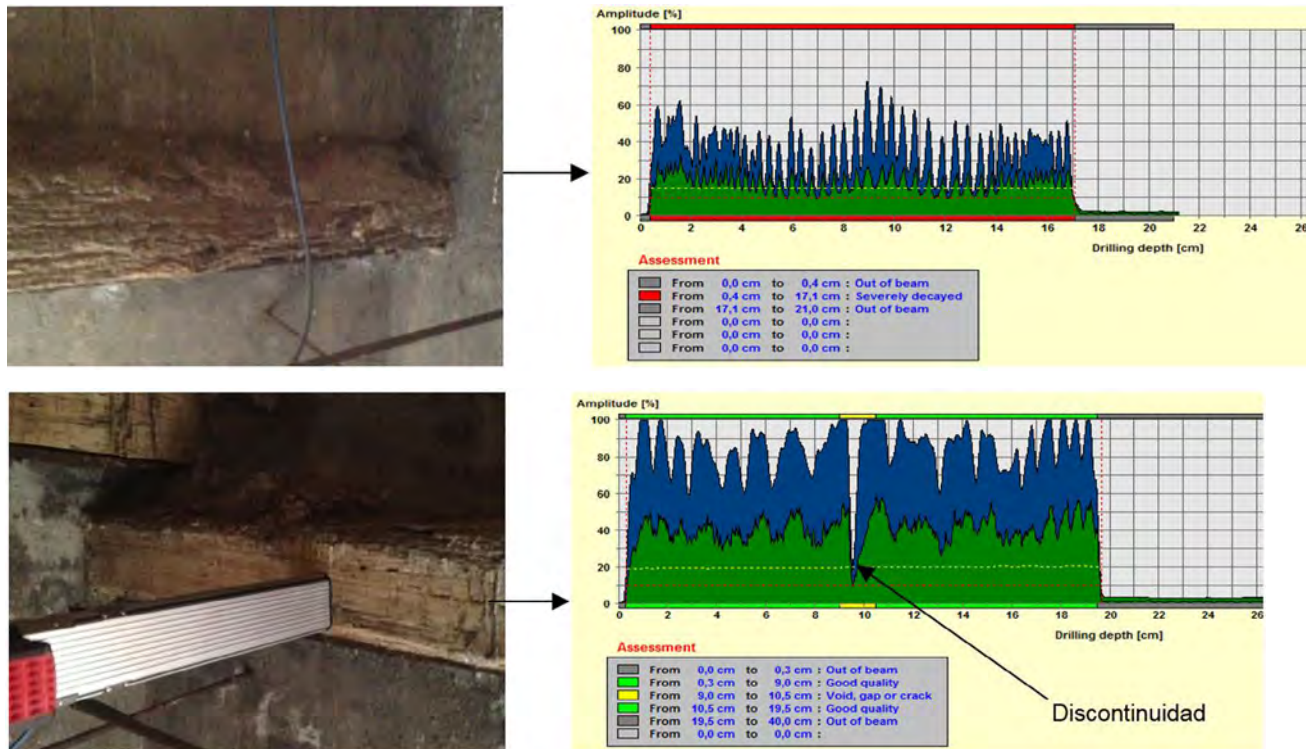


Figura 8. Curvas de resistencia a la perforación en vigas de madera (en color verde).

- a) Madera en buen estado con discontinuidad.
- b) Madera muy deteriorada.

de resistencia en una sección de dos vigas hechas con el mismo tipo de madera, la viga a) resultó de buena calidad pero presentó una discontinuidad (8a), mientras la viga b) resultó altamente deteriorada a través de toda la sección (8b).

La tabla 2 muestra los resultados de las pruebas y diagnóstico, el parámetro RM para el punto a) es de 40.1%, mientras para el punto b) es de 17.5%. La diferencia de calidad entre estos elementos puede deberse probablemente a la acción del agua o acción biológica.

Punto	Prof. (mm)	Área bajo la curva	Parámetro de resistencia RM=Área/Prof. (%)	Contenido de agua (%)	Diagnóstico
a	192	7705.04	40.1	17.2	Buena calidad, difícil de perforar, con discontinuidades
b	168	2937.73	17.5	18.8	Calidad deficiente, muy deteriorada

Tabla 2. Resultados de la prueba de microperforación.

Caracterización dinámica de tensores

Objetivo de la prueba

La caracterización dinámica es útil para conocer la fuerza a la que están sometidos tensores metálicos o cables por medio de sus frecuencias naturales de vibración.

Descripción

Existen varias técnicas para calcular la fuerza en tensores o cables, entre ellas el gato de tensión, instalación de galgas ex-

tensiométricas (strain gauges) y mediciones topográficas; Cuhna y Caetano (2008) afirman que a pesar de sus sencillas bases teóricas, estas técnicas son complejas en su aplicación práctica, y en muchos casos el nivel de aproximación resulta insuficiente. Sin embargo, un método sencillo, efectivo y menos costoso para estimar la fuerza en tensores es mediante su caracterización dinámica.

Esta técnica implica determinar las frecuencias naturales de vibración de los tensores por medio de pruebas de vibración ambiental y/o forzada (para mayor detalle sobre este tipo de pruebas véase Cuhna & Caetano, 2008). El nivel de tensión es calculado fácilmente a partir de la expresión (2), la cual se deriva de la teoría de la cuerda vibrante.

$$T = \frac{4 \mu f_n^2 l_0^2}{n^2} \quad (2)$$

Donde T es la fuerza de tensión a que está sometido el tensor, f_n es la n-ésima frecuencia natural de vibración, l_0 es la longitud efectiva del tensor y μ es la densidad del material por unidad de longitud.

Aplicación en la Torre de los Ancianos

Las pruebas se llevaron a cabo en varios de los tensores de hierro forjado encontrados en la torre, algunos de ellos instalados en el siglo XIII y otros en el siglo XX. Se realizaron tanto pruebas de vibración ambiental como forzada, para las cuales se usaron tres acelerómetros piezoeléctricos distribuidos de modo uniforme en cada tensor (figura 9), la respuesta dinámica de los tensores fue registrada con un adquirente de datos, usando una frecuencia de muestreo de 200 Hz durante 80 segundos.



Figura 9. Montaje de acelerómetros en tensores. a) Tensor del siglo XIII.
b) Tensor del siglo XX.

Mediante el uso de un software de análisis de señales se determinó la respuesta de los tensores en función del tiempo y de frecuencia para vibración ambiental y forzada (figura 10), así como los modos de vibración y sus frecuencias naturales. Los modos de vibración de los tensores se representan en la figura 11. La tabla 3 muestra las frecuencias naturales obtenidas para dos tensores.

Para el cálculo de las fuerzas en los tensores se consideró que estaban empotrados a los muros, así que su longitud efectiva (l_0) fue determinada como la mitad de su longitud total. La densidad del hierro forjado fue tomada de la literatura con un valor de 7850 kg/m^3 . Las tablas 3 y 4 presentan las fuerzas de tensión calculadas mediante la ecuación (2), donde se observa que los resultados obtenidos con vibración ambiental son muy cercanos a los obtenidos con vibración forzada. Por otro lado, se encontró que los tensores colocados en el siglo XIII estaban sometidos a fuerzas de tensión cercanas a 33 kN; sin embargo los colocados en el siglo XX estaban sometidos a niveles muy bajos de tensión (quizá en estado pasivo).

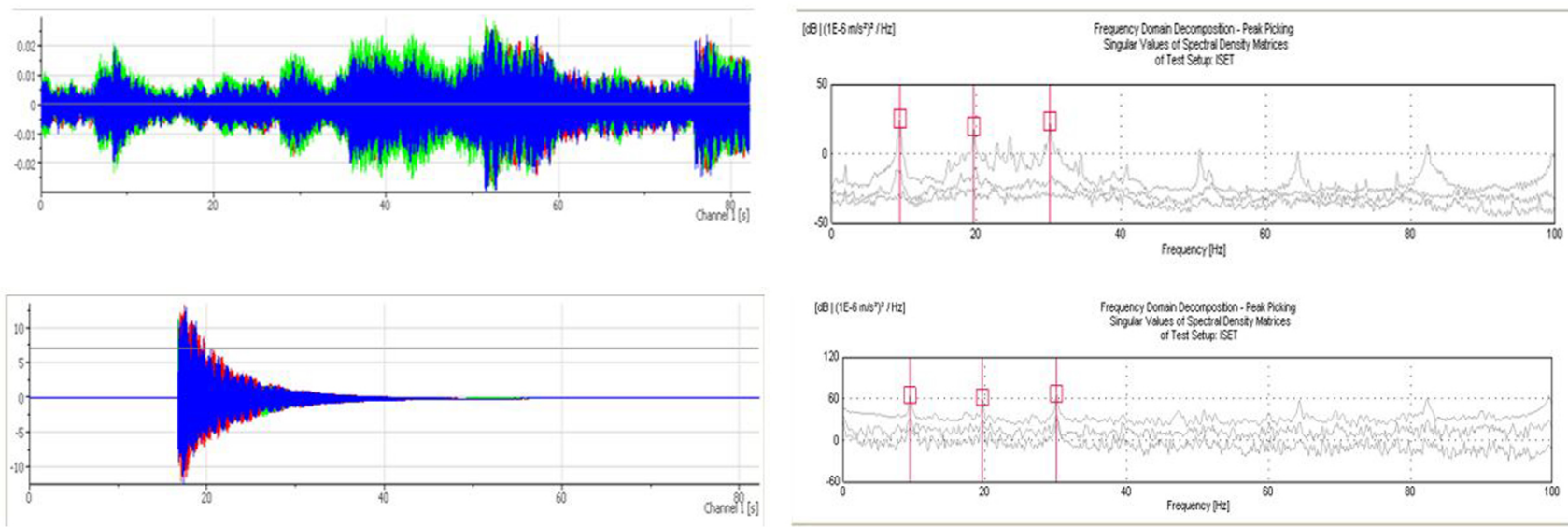
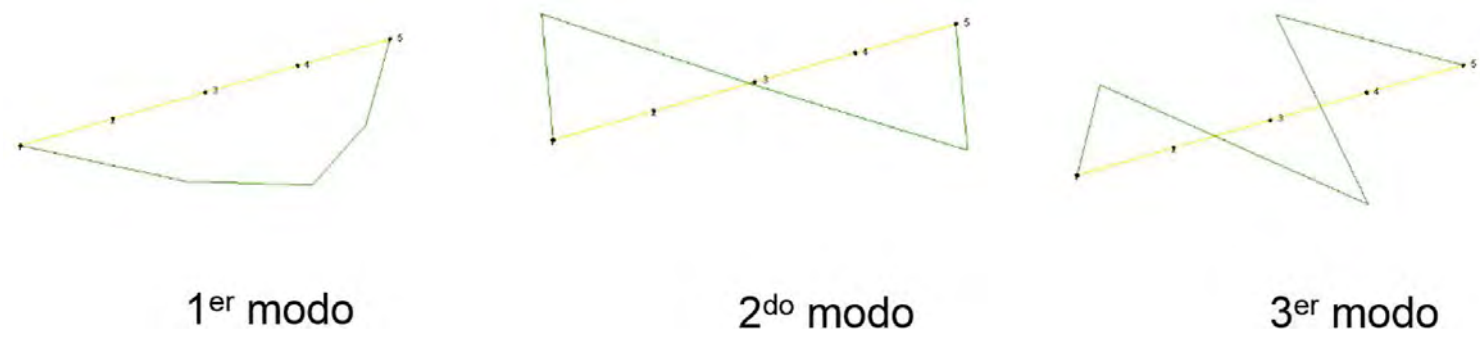


Figura 10. Respuesta de un tensor en función del tiempo (izquierda) y de frecuencia (derecha) a) Para vibración ambiental b) Para vibración forzada.



1er modo

2do modo

3er modo

Figura 11. Modos de vibración de los tensores.

N	Periodo	Frecuencias - Vib. Ambiental (Hz)			Frecuencias -Vib. Forzada (Hz)		
		f1	f2	f3	f1	f2	f3
T1	Siglo XX	9.38	19.63	30.18	9.39	19.61	30.10
T2	Siglo XIII	16.70	34.86	54.46	16.67	34.77	54.39

Tabla 3. Frecuencias naturales para los tres modos de vibración.

Test	Periodo	T _{f1} (kN)	T _{f2} (kN)	T _{f3} (kN)	Promedio (kN)	Desv. estándar (kN)
T1	Siglo XX	2.61	2.86	3.00	2.82	0.2
T2	Siglo XIII	30.19	32.89	35.67	32.92	2.7

Tabla 4. Estado de tensión usando vibración ambiental.

Test	Periodo	T _{f1} (kN)	T _{f2} (kN)	T _{f3} (kN)	Promedio (kN)	Desv. Estándar (kN)
T1	Siglo XX	2.62	2.85	2.99	2.82	0.2
T2	Siglo XIII	30.07	32.72	35.59	32.79	2.8

Tabla 5. Estado de tensión usando vibración forzada.

Comentarios finales

Se presentó una descripción de cuatro técnicas no destructivas y semidestructivas para la caracterización física o mecánica de diversos materiales de uso común en estructuras históricas. Las técnicas descritas fueron la endoscopia y velocidad de pulso sónico para elementos de mampostería o concreto, microperforación para elementos de madera y caracterización dinámica para tensores metálicos. La principal ventaja de esas técnicas es la generación de mínimo impacto sobre la estructura, lo cual es de vital importancia en la evaluación del patrimonio construido. Por otra parte, la aplicación de esas técnicas resultó ser sencilla, rápida y de fácil interpretación de resultados.

Se presentó una aplicación en el caso estudio de la Torre de los Ancianos. De los resultados obtenidos se encontraron muros sólidos de mampostería en buen estado y algunas vigas de madera con alto grado de deterioro; además, se determinó la fuerza actuante en algunos tensores metálicos, encontrando algunos con niveles de tensión casi nula.

Con base en los resultados, se propone hacer un cambio de las vigas de madera deterioradas. Se recomienda realizar un modelo computacional que considere la continuidad de la mampostería y las fuerzas en los tensores metálicos, con el propósito de hacer un análisis estructural global de la torre.

Referencias

Bejarano, L. E. (2014), "Methodology for Seismic Assessment Applied to the Case Study of Tower Anziani in Padua (Italy)", tesis de maestría, Universidad de Padua, Padua.

Binda, L., M. Drdácý y B. Kasal (2007), *In-situ Evaluation & Non-destructive Testing of Historic Wood and Masonry Structures*, Praga, ITAM.ARCCHIP.

Binda, L. y A. Saisi (2006), "Knowledge of the Building, on Site Investigation and Connected Problems", en Edoardo Cosenza (ed.), *Eurocode 8 Perspectives from the Italian Standpoint Workshop*, Nápoles, Doppia voce, pp. 213-224.

Cunha, Á. y E. Caetano (2008), "Dynamic Measurements on Stay Cables of Cable-Stayed Bridges Using an Interferometry Laser System", *Experimental Techniques*, 23 (3): 38-43 (doi: 10.1111/j.1747-1567.1999.tb01570.x).

Lombillo, I., L. Villegas, D. Silió y C. Hoppe, (2008), "Evaluación no destructiva del patrimonio construido", *Revista Internacional Construlink* 16(6): 40-53.

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

Análisis de optimización de uso como proyectos de inversión para inmuebles patrimoniales subutilizados

Gastón Enrique Segovia Molinas

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-649-2

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

Palabras clave

Optimización, uso, conservación.

Resumen

La ponencia establece una metodología para determinar un destino adecuado para inmuebles patrimoniales subutilizados mediante el análisis de optimización de uso, a fin de establecer alternativas de reutilización y desechar las opciones que legal y técnicamente resulten inviables y/o no aporten beneficios mayoritarios.

El objetivo es proporcionar las bases para desarrollar trabajos que conlleven a la autosostenibilidad de estas edificaciones patrimoniales, evitar su destrucción y crear conciencia de su importancia y del gran beneficio que se puede obtener al determinar un destino adecuado que permitan reutilizarlos y de esa manera fomentar su conservación.

El valor de uso y valor de cambio en el ámbito inmobiliario

En arquitectura existen diferentes valores a los que se asigna un mayor peso en función de lo que representan para nosotros. Arquitectos como Vitruvio y Villagrán, entre otros,¹ propusieron su propia escala de valores para

¹ El arquitecto romano Marco Vitruvio Polión (siglo I a. C.) es autor de *Los diez libros de la Arquitectura*, en el cual establecía tres características que debían reunir una obra arquitectónica: *firmitas* (solidez o estructura), *utilitas* (utilidad o funcionalidad) y *venustas* (belleza o estética). Cualidades que de una u otra forma se han buscado en el desarrollo de la arquitectura a través de los tiempos, transformándose en

calificar una obra arquitectónica. Existen valores históricos, valores estéticos, valores ambientales, valores artísticos, etc., y todos ellos valúan y evalúan un factor determinado que se desea enfatizar. Entre esa gama de valores se encuentra el valor económico, es decir, cuánto cuesta y cuánto vale un bien en el mercado. Karl Marx llama mercancía² al elemento básico de la vida económica en la sociedad capitalista. Distingue dos tipos de valores en las mercancías: su valor de uso y su valor de cambio. El valor de uso de un objeto es su capacidad para satisfacer alguna necesidad humana, y el valor de cambio es el valor que un objeto tiene en el mercado y se mide en dinero, en términos puramente cuantitativos. Los conceptos de valor de uso y valor de cambio son divergentes en su relación, por tanto es necesario analizar los mecanismos que permitan enlazar esa relación.

En términos de capital, el uso determina el valor económico de los inmuebles y, recíprocamente, el mercado determina el uso, pues de no existir una demanda social para desempeñar su uso, no habría un valor de cambio que permitiera comercializar al inmueble.

Las obras arquitectónicas se conciben para que persigan un fin, una utilidad, y en la medida que esta utilidad ha sido cumplida, su valor de uso ha sido satisfecho. Todo bien inmueble posee una vida útil, la cual puede prolongarse por

valores. El arquitecto mexicano José Villagrán García afirmaba en su *Teoría de la Arquitectura* que para que una obra arquitectónica fuese considerada como tal debía cumplir con cuatro valores: valor útil, valor lógico, valor estético y valor social.

² Karl Marx escribió sobre el proceso de mercantilización del trabajo humano, distintivo del capitalismo, en *El capital* (1867), donde estableció que el valor de uso de un objeto radica en la capacidad de satisfacción de una necesidad. El valor de cambio no depende necesariamente del valor de uso sino del valor que tiene en el mercado, particularmente de su escasez o abundancia, y de la cantidad de trabajo socialmente necesario para producirlo.

mucho tiempo, hasta que por su propio desgaste, obsolescencia o incapacidad para adaptarse deja de representar un grado de utilidad y es necesario actualizarlo para que pueda seguir siendo útil; o bien es necesario contemplar otras opciones que permitan seguir utilizando ese bien. Pero no hay que perder de vista que nada es para siempre. Toda creación humana tiene un inicio y un fin. El hombre, como ser creador, es incapaz de crear cosas que escapen al paso del tiempo.

La vida económica de un inmueble, la vida útil del mismo, es una noción referida a la corriente de beneficios que se obtendrán de la explotación de la inmueble. Ignacio Kunz (2003) la define como “el tiempo durante el cual el valor del edificio es mayor al valor del suelo que ocupa”, es decir, se obtienen mayores beneficios de la explotación del edificio que la que se obtendría de una explotación alternativa del suelo, lo cual implicaría a demoler, construir o cambiar de uso.

La utilidad ha sido uno de los principales factores utilizados para apreciar y valorar la arquitectura, pues se considera que las operaciones económicas inmobiliarias se realizan en gran medida durante la vida útil de los inmuebles.

Desde la perspectiva del economista Gregory Mankiw (1995), “un mercado es un grupo de compradores y vendedores de un determinado bien o servicio. Los compradores determinan conjuntamente la demanda del producto, y los vendedores, la oferta”. En la comercialización de bienes inmuebles, para que pueda existir un mercado potencial es necesaria la existencia de tres ingredientes básicos:

1. Oferta: inmuebles con capacidad de ser ofrecidos en el mercado.
2. Demanda: consumidores dispuestos a adquirir esos inmuebles, es decir, que exista deseabilidad de ese mercado
3. Precio: instrumento de transacción monetizado en dinero, que es el modo para fijar ese intercambio.

Además de los tres factores enunciados, la existencia de un mercado inmobiliario activo demanda un elemento adicional que es la absorción: la existencia de un número considerable de operaciones que se hayan concretado con inmuebles similares. Sin este último elemento se hablaría solamente de un proceso especulativo, donde las transacciones no han sido absorbidas y por lo tanto no existe un mercado en el cual se compruebe la ejecución de esas operaciones reflejadas en la valorización del entorno. La especulación es un concepto enteramente relacionado con la valorización del suelo. Se propicia cuando una persona, al convertirse en propietaria, no realiza ninguna actividad o explotación sobre el inmueble y sólo espera a que la propiedad incremente su valor por las acciones de otros actores urbanos y así poder venderla posteriormente con un incremento de valor, sin necesidad de haber realizado inversión alguna de su parte. Es, finalmente, la posibilidad de obtener ganancias extraordinarias por la salida oportuna al mercado, que permite ejercer un poder monopólico. Para Topalov, la especulación se da cuando los constructores “capitalistas” compran y construyen, y donde la diferencia entre la plusganancia realizable y el precio real actual del suelo es máxima, a lo cual llama “especulación inmobiliaria” (Topalov, 1984: 15).

Ahora bien, de acuerdo con las Normas Internacionales de Valuación (IVSC, 2003), existen cuatro factores que crean valor económico en los bienes inmuebles:

1. La utilidad, que se define como la capacidad de un producto inmobiliario para satisfacer una necesidad del ser humano.
2. El deseo, que se refiere a la apetencia del comprador para adquirir un inmueble para satisfacer sus necesidades.
3. El poder de compra, el cual se determina al momento en que los compradores cuentan con los recursos necesarios para adquirir dicho bien inmueble y
4. Escasez, que se refiere a si el inmueble se encuentra disponible libremente en el mercado o si su apropiación resulta limitada.

El análisis del mercado de bienes inmuebles es el estudio de cómo estos cuatro factores influyen en el valor de una propiedad. La interacción de estos factores es la base del análisis del mercado, y opera a través de los principios de la oferta y la demanda.

Problemática en la comercialización de inmuebles patrimoniales

A lo largo de más de una década de actividad laboral enfocada en la valuación inmobiliaria puedo manifestar que entre los principales problemas que afectan la inserción de bienes patrimoniales en un mercado inmobiliario activo, los más comunes son los siguientes:

- Problemas legales en las propiedades: la gran mayoría de inmuebles patrimoniales que se pretenden ofertar se encuentran intestados, invadidos, hipotecados, en fin, imposibilitados para ofrecerse libremente en el mercado.
- Aplicación para créditos hipotecarios: en materia de valuación inmobiliaria, todos los bienes inmuebles cuentan con una vida útil, la cual está fijada de acuerdo con sus características físicas y estado de conservación. De acuerdo con la Sociedad Hipotecaria Federal (SHF), mediante las reglas para el otorgamiento de créditos a los trabajadores derechohabientes se solicita que los inmuebles puedan garantizar una vida útil de cuando menos 30 años, plazo máximo de otorgamiento de crédito (DOF: 27/02/2013). Esta situación deja fuera los inmuebles patrimoniales cuya fecha de construcción rebasa este límite y, de acuerdo con tales lineamientos, han cumplido ya con su vida útil; además, su estado de deterioro y obsolescencia física y funcional les imposibilita insertarse en el mercado hipotecario activo.

- Incentivos fiscales insuficientes: en el caso del Centro Histórico de la Ciudad de México, a pesar que se han implementado estrategias para promover la inversión en zonas patrimoniales, estos apoyos fiscales son insuficientes para lograr dinamizar el mercado.

- Normatividad que imposibilita estrategias de actuación: la protección que diferentes instituciones establecen para salvaguardar la integridad del patrimonio ha sido otro factor que desincentiva la inversión en inmuebles patrimoniales, al no permitir cambios de uso ni transformaciones radicales en los mismos. Si bien es importante no alterar las características originales de los inmuebles, esto conlleva a que sus capacidades de adaptación sean reducidas frente a otras edificaciones contemporáneas. Además, se tiene poco conocimiento del gran valor tangible e intangible que poseen esas construcciones con fuerte carga histórica. Al no ser un valor reconocido por la mayor parte del mercado, se tiene la creencia de que un inmueble patrimonial no representa un valor agregado como aporte económico que incentive intervenir en estos espacios.

- Exceso de oferta y poca demanda: en algunos lugares, donde se ha promovido la inversión en zonas patrimoniales, se ha caído en el exceso de saturar la comercialización de inmuebles al ofrecer productos similares y que sólo ha contraído el mercado y generado poca demanda. La intervención inmobiliaria en algunas lugares como en el Centro Histórico de la Ciudad de México ha provocado procesos de gentrificación,³ donde la gente que llegó desplazando a la población original no ha hecho raíz en la zona y su permanencia ha sido temporal; en contraste, los habitantes

³ La gentrificación es un proceso de transformación urbana que implica la revalorización de un barrio históricamente excluido o pauperizado, con el fin de cambiar su perfil y atraer a pobladores de alto poder adquisitivo, provocando la expulsión o desplazamiento de sus históricos habitantes (por encarecimiento

originales han sido expulsados debido al encarecimiento del sitio y eso ha originado que la zona permanezca en una constante especulación inmobiliaria donde no hay absorción por parte del mercado, lo cual incentiva que los inmuebles se hundan más en el abandono y en el desinterés para ser considerados como proyectos de inversión.

- Altos costos de inversión para intervenir: se tiene la creencia de que intervenir un inmueble con características patrimoniales implica derogar un alto costo de inversión, ya que el costo de reposición se incrementa al requerir mano de obra, técnicas y materiales especializados para su intervención. Este sobrecosto podría implicar un incremento de 30% o más de la inversión que se realizaría en un inmueble de edificación contemporánea.

Aunada a estas problemáticas se encuentra la subutilización de usos en inmuebles patrimoniales. Resulta impensable considerar que –al no poder desempeñar el uso para el que fueron concebidos, o por su mal estado de conservación– sea necesario demolerlos para construir nuevos inmuebles adaptados a nuestras necesidades actuales. Esta actitud sería simplificar nuestro entorno como una sociedad de consumo a la cual no le interesa conservar el patrimonio inmobiliario con tal de obtener beneficios por utilizar el emplazamiento de ese bien.

En nuestros días existe en diversas ciudades una infinidad de inmuebles patrimoniales en condiciones precarias, debido a la falta de mantenimiento y al hecho de que su uso actual no les permite obtener los ingresos necesarios para garantizar su subsistencia. Al respecto me permito citar a José Luis Álvarez (1989:493):

de viviendas, servicios públicos, alimentos, etc.). Estos emprendimientos especulativos son impulsados por corporaciones empresarias y proyectos inmobiliarios que compran propiedades a bajos precios, invierten en infraestructura y provocan una progresiva mejora urbana en beneficio de una elite (Iconoclastas, 2015).

Los edificios sólo se pueden salvar, con excepción de los más notables, si se incorporan a la vida actual, es decir, si se les elimina el carácter puramente suntuario. Hay multitud de monumentos, castillos fortalezas, iglesias, conventos, monasterios que su uso original es hoy imposible. Encontrar cualquier aplicación que no los perjudique en su estructura o conservación, aunque no sea la ideal, es casi siempre mejor que mantenerlos vacíos e inútiles.

Si bien los inmuebles patrimoniales deben insertarse en la vida actual de las ciudades, el asignarles cualquier tipo de uso no necesariamente es la mejor opción frente a dejarlos inactivos. Si realmente se requiere reactivar el mercado inmobiliario patrimonial, ello será mediante un análisis para obtener su óptimo uso en virtud de las condiciones que hoy presentan para ser adaptadas a nuevas alternativas que garanticen obtener los recursos económicos necesarios para su conservación.

El escenario elegido para la puesta en práctica del siguiente análisis es el Centro Histórico de la Ciudad de México, específicamente la zona sur-poniente del Perímetro “A”, donde se han realizado en los últimos 15 años una serie de intervenciones urbano-arquitectónicas de inversiones públicas y privadas, para “revitalizar” económicamente esta área central de la Ciudad de México.

Presentación de caso de estudio

Como caso de estudio se realizará el análisis de optimización de uso de un inmueble ubicado en la calle de Regina núm. 24, colonia Centro, el cual fue un clínica médica edificada a finales de la década de 1920, de estilo ecléctico con reminiscencias de estilo art decó.

En 1929, el doctor Jesús María Cantú Lozano, médico fundador de la clínica, inició la construcción del inmueble, el

cual sólo presentaba originalmente planta baja y primer nivel. En planta baja contaba con administración, vestíbulo, consultorios y farmacia. En su servicio médico contaba con al menos 10 especialidades médicas.

Posteriormente, en la década de 1940, el inmueble sufre una ampliación al agregarse el segundo y tercer nivel aumentando así la oferta de consulta médica y hospitalización. Debido a esas ampliaciones se fueron perdiendo algunos elementos arquitectónicos valiosos, sobre todo al exterior del inmueble, entre ellos la eliminación de los arcos de los vanos por formas ortogonales. En esa segunda etapa fue adoptando un estilo funcionalista.

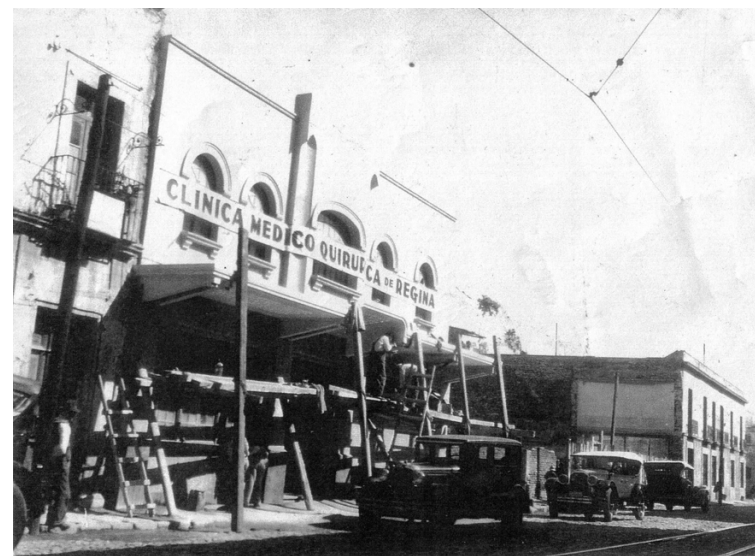


Figura 1. Construcción de la Clínica Regina.
Año 1929. Fuente: álbum fotográfico familia Cantú.

En 1950 el Instituto Mexicano del Seguro Social quiso adquirir la clínica para convertirla en el primer modelo de sanatorio de asistencia social. El doctor Cantú decidió no vender y continuar él mismo ofreciendo el servicio médico. Tras su fallecimiento, el inmueble abandonó de manera paulatina su uso original y fue invadido por otros usos, hasta caer en el descuido y abandono.

En la década de 1990 algunos espacios del inmueble modificaron su uso en virtud de la diversidad de actividades de índole cultural que se desarrollaron en la zona, adquiriendo una nueva vocación como talleres de grabado, estampado, galería de arte urbano, cineclub, locación para videos musicales y películas, etcétera.



Figura 2. Interior de la Clínica Regina. Año 1930.

Fuente: álbum fotográfico familia Cantú.

En los últimos años en ese inmueble coexiste una variedad de usos incompatibles: imprentas, locales comerciales, viviendas, consultorios médicos, despachos contables, bodegas y espacio expositivo para arte emergente. A principios del presente año, después de un largo juicio de desalojo, se concedió a la familia Cantú la titularidad sobre gran parte del inmueble.

El edificio posee una fuerte carga histórica como clínica médica, por ello es necesario establecer el escenario de posibilidades que permita reutilizar el inmueble y, al mismo tiempo, preservar sus características patrimoniales.



Figura 3. Ampliación Clínica Regina. Año 1940.

Fuente: álbum fotográfico familia Cantú.



Figura 4. Estado de conservación Clínica Regina.
Año 2007. Fuente: acervo Arq. Segovia.



Figura 5. Interior de la Clínica Regina.
Año 2013. Fuente: acervo Arq. Segovia.



Figura 6. Exterior de la Clínica Regina. Año 2013. Fuente: acervo Arq. Segovia.

Análisis de optimización de uso aplicado en inmuebles patrimoniales

El análisis para el aumento y mejora de uso de un inmueble es una herramienta utilizada en valuación inmobiliaria, la cual puede definirse como el uso legal y razonablemente probable, que sea físicamente posible su edificación, que sea financieramente factible, y produzca su valor más alto (Appraisal Institute, 2002). En el presente caso, aplicado a un inmueble patrimonial, el objetivo final no consiste en establecer el uso que refleje su mayor valor, sino su mejor escenario para ser reutilizado, respetando sus preexistencias y salvaguardando su integridad para poder garantizar su conservación.

Una vez identificadas las condiciones y características del inmueble, y establecido tanto el dictamen de deterioros como las líneas estratégicas para garantizar su estabilidad, se procederá a plantear diversos escenarios en los cuales podría intervenir, resaltando los valores patrimoniales que aún se conservan, tanto tangibles como intangibles y persiguiendo usos específicos que le permitan garantizar su conservación y mantenimiento.

En este aspecto, luego de haber analizado el inmueble y su entorno, se establecieron las siguientes propuestas de uso para definir la propuesta óptima a fin de desarrollar como puesta en práctica en el presente ejercicio. Se plantearon seis escenarios consistentes en las siguientes propuestas:

1. Restituir el uso de suelo original como clínica médica, en virtud de incrementar y fortalecer el equipamiento de salud que posee el Centro Histórico.
2. Conservar el uso mixto existente, correspondiente a oficinas, consultorios, imprenta, vivienda, comercios, etc., pero tratando de adecuar los espacios y eliminar los usos incom-

patibles que son nocivos para la estabilidad del inmueble y así coadyuvar en su buen funcionamiento.

3. Incorporar un uso de suelo de tipo cultural, el cual se ha incentivado en la zona mediante la implementación del corredor peatonal de la calle de Regina.
4. Incorporar y fortalecer un uso de suelo habitacional en todo el inmueble, para fortalecer las políticas de acción mencionadas en el Plan de Manejo del Centro Histórico acerca de repoblar esta zona central, que ha ido perdiendo habitantes con el paso del tiempo.
5. Consolidar en todo el inmueble un uso de suelo de tipo comercial, debido a que la presencia de tales espacios presenta una considerable demanda en la zona en virtud de la implementación de los corredores peatonales del Centro Histórico, y de la esperada reactivación del comercio en el sitio, el cual le permitiría obtener los flujos de ingresos necesarios que amortizarían en menor tiempo la inversión realizada en el inmueble.
6. Demoler el inmueble en parte y edificar una nueva construcción adosada, para generar un proyecto que desde su origen establezca los espacios adecuados para un uso específico. Si bien sabemos que esa opción es la menos respetuosa con la memoria del inmueble, al ser operaciones que se realizan en el mercado es necesario considerarla; posteriormente, al analizarlo con la herramienta de la optimización de uso, se procederá a descartarlo con elementos argumentados para el mejor entendimiento de las persona encargadas de su resguardo. Recordemos que el objetivo no es dañar el inmueble en aras de obtener mayores beneficios económicos. El objetivo es garantizar su conservación mediante los recursos económicos que se obtengan mediante la implementación del uso a determinar.

Aunado a estos seis escenarios se plantea que, al margen del uso, se contemple la posibilidad de que el inmueble ingrese a la modalidad de transferencia de potencialidad que le permita ceder los derechos excedentes de intensidad de construcción no edificados que le correspondan de acuerdo con la normatividad vigente, a favor de un tercero sujetándose a las disposiciones del Reglamento de esa ley. De esta manera se obtendría un ingreso económico adicional mediante la renta virtual de esa potencialidad que podría tener el inmueble, y que por normatividad ya no le es posible utilizar. Con estos seis escenarios se planteará la optimización del inmueble mediante el análisis de las cuatro premisas esenciales que son fundamento del presente ejercicio.

Factibilidad legal

De acuerdo con el Sistema de Información Geográfica (SIG) de la Seduvi, el inmueble se encuentra catalogado, considerado de valor patrimonial por la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda dentro de los polígonos de Área de Conservación Patrimonial y Zona de monumentos históricos. De acuerdo con el Programa Parcial del Centro Histórico de la Ciudad de México, el inmueble tiene autorizado un uso HC 4/20 (Habitación con comercio en planta baja, cuatro niveles, veinte por ciento de área libre permeable).

Por tanto, al revisar los usos autorizados para este tipo de suelo no es posible destinar la totalidad del inmueble para un uso comercial y/o de almacenamiento, pues el uso comercial queda restringido para las planta bajas y el uso de almacenamiento, al igual que el uso de imprentas quedan prohibidos en cualquier de los niveles en que se encuentren, sin considerar el grave daño que conlleva tener un espacio de almacenamiento en un espacio no diseñado para soportar dicho

peso y, por tanto, pone en peligro la estabilidad del inmueble. Por todos esos motivos el escenario dos queda fuera de consideración, ya que el inmueble presenta bodegas e imprentas no sólo en planta baja, sino también en los niveles superiores, y por ello su uso actual queda prohibido.

Por otro lado, no es factible llevar a cabo el escenario uno, que consiste en devolverle su uso de suelo original como edificio de salud, pues aun cuando de origen fue construido como clínica médica, hoy en día muestra obsolescencias técnicas y funcionales que le impedirían readaptarse a ese uso de suelo original; por otra parte, no es posible el regreso de uso en virtud de que durante muchos años el inmueble permaneció abandonado, por lo cual ya no es posible solicitar derechos adquiridos sobre el mismo uso y debe sujetarse a las restricciones normativas vigentes.

Para que los escenarios tres y cinco puedan ser desarrollados deben replantearse con miras a quedar abiertos a la posibilidad de incluir vivienda en los niveles superiores, ya que el uso habitacional-comercio solamente permite tener espacios comerciales en los primeros niveles del predio, destinando los demás niveles al uso habitacional en cualquiera de sus modalidades.

Por último, la posibilidad de que el inmueble ingrese al programa de transferencia de potencialidad, donde se le permita “rentar” su potencial de crecimiento hacia otro predio receptor y así obtener mayores ingresos económicos, queda imposibilitada porque el predio posee cuatro niveles construidos en la totalidad del terreno y carece de área permeable como se indica en la normatividad actual HC 4/20, y por ello el potencial de crecimiento queda desestimado.

Factibilidad técnica

Bajo esta óptica, se tiene que revisar de nuevo la normatividad aplicable que propiciará o detendrá la realización técnica de cualquiera de los escenarios planteados.

El inmueble es considerado de valor patrimonial por la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda dentro de los polígonos de Área de Conservación Patrimonial y/o Zona de Monumentos Históricos; por tanto, recibe un nivel de protección dos de acuerdo al Programa Parcial del Centro Histórico, el cual lo protege para realizar una demolición que altere tanto su fisonomía como el partido arquitectónico original. En consecuencia, el escenario seis queda descartado porque el inmueble debe conservar sus características formales y funcionales para que la obra sea autorizada. En función del tipo de proyecto se permite realizar adiciones y modificaciones mediante autorización previa.

Factibilidad económica

En este punto los escenarios que resultarían viables son los identificados con los números tres, cuatro y cinco; sin embargo, como ya se ha visto, se debe hacer un replanteamiento para que la alternativa resulte legal, técnica y económicamente factible. Es en ese sentido que se deben analizar los probables ingresos económicos a obtener al consolidar los usos de suelo comercial, cultural y habitacional en el inmueble. Se debe analizar la oferta y la demanda existentes, el perfil del usuario, etc., para determinar la viabilidad económica del proyecto. Se deberán realizar modelos de corridas financieras que permitan reflejar la proyección de ingresos económicos derivados de la implementación de los usos propuestos.

Factibilidad para garantizar su conservación

Al haber agotado las posibilidades propuestas al inicio, y al tener ahora nuevos parámetros de proyecto es necesario realizar un análisis de tipo costo beneficio sobre el impacto que podría tener este cambio de uso sobre el inmueble. Es necesario hacer un balance sobre los riesgos que podrían provocarse con la inclusión de estos cambios, pero también se deben considerar los beneficios de incorporar usos compatibles con el propósito de dinamizar al inmueble. En ese sentido la propuesta debe obedecer a un escenario que le permita rentabilizarse mejor, sino elegir el escenario más respetuoso con las preexistencias y cuya implementación no ponga en riesgo la estabilidad del inmueble, y de esa manera –con la implementación del nuevo uso– generar los ingresos económicos necesario que permitan su conservación.

Para ese inmueble el resultado del mayor y mejor uso consistió en realizar una combinación de los tres escenarios remanentes para ofrecer un proyecto que integre comercio, servicios culturales y vivienda. Se propone que el inmueble presente en planta baja y primer nivel locales comerciales, galería de arte contemporáneo y talleres. La intención es preservar la memoria histórica de su uso original pero de forma conceptual, ahora como “clínica del arte”. Para eso se propone perfilar al inmueble en sus primeros niveles como un espacio de creación, difusión y venta de artículos relacionados con el diseño en sus distintas modalidades, desde obras pictóricas, escultóricas hasta mobiliario y diseño interior. En los niveles dos y tres se propone perfilarlo como área habitacional, pero con el giro encaminado hacia la residencia estudiantil en beneficio del alumnado de la Universidad del Claustro de Sor Juana, cuyo campus II se encuentra enfrente del inmueble analizado, y de esa manera coadyuvar con lo establecido en el plan de manejo del Centro Histórico, donde se busca incentivar que el retor-

no de la función habitacional en esa área central de la ciudad, en este caso en un esquema de vivienda temporal. El hecho de presentar esta separación de usos permitirá concentrar las instalaciones en un núcleo central y evitar realizar transformaciones radicales en el inmueble, a fin de que su partido arquitectónico original no se vea alterado de manera radical.



Figura 7. Estado actual y propuesta. P.B y 1° Nivel.

Año 2013. Fuente: elaboración propia.



Figura 8. Estado actual y propuesta. PB y 1º Nivel.

Año 2013. Fuente: elaboración propia.



Figura 9. Estado actual y propuesta. 2° y 3° Nivel.
Año 2013. Fuente: elaboración propia.



Figura 10. Estado actual y propuesta. 2º y 3º Nivel.

Año 2013. Fuente: elaboración propia.



Figura 11. Estado actual y propuesta. 4° Nivel y Fachada.
 Año 2013. Fuente: elaboración propia.

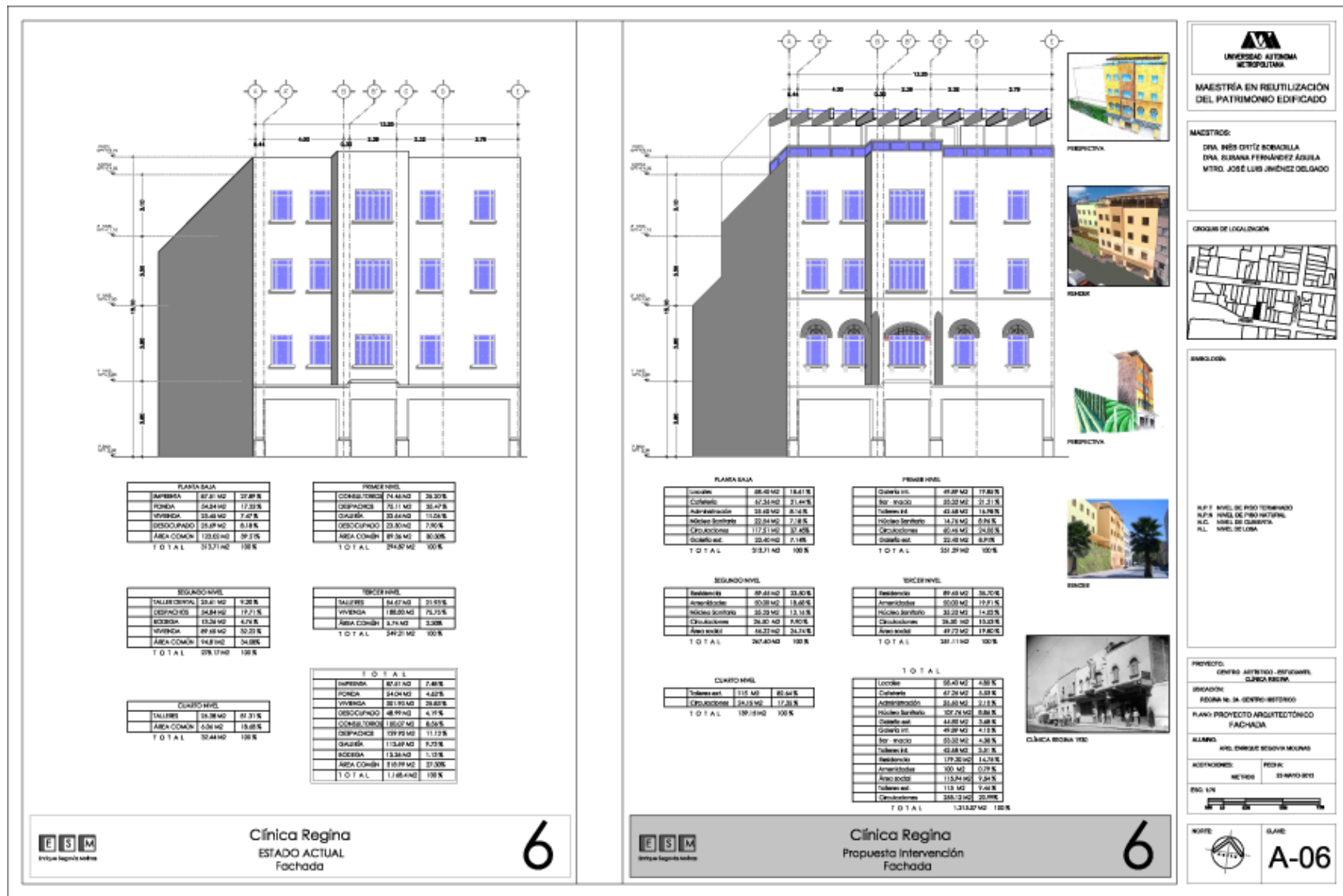


Figura 12. Estado actual y propuesta. 4° Nivel y Fachada.

Año 2013. Fuente: elaboración propia.

Conclusiones

La aplicación del método expuesto pretende contribuir a la creación de propuestas para reutilizar diversos inmuebles patrimoniales subutilizados y evitar su deterioro.

El principal factor de deterioro en un inmueble es el abandono, por lo cual en inmuebles patrimoniales subutilizados es necesario analizar sus posibilidades de uso para garantizar su conservación.

El cambio de uso no es el único camino para garantizar la conservación un inmueble patrimonial; sin embargo, es necesario analizar sus posibilidades para reutilizarlo y que se vuelva autosustentable desde el punto de vista económico y así evitar el excesivo fondeo de recursos por parte de los propietarios o del gobierno de la ciudad además de evitar que se conviertan en una gran carga financiera. Además es necesario ofrecer mayores incentivos fiscales para la intervención de este tipo de inmuebles, para que resulten competitivos con el mercado inmobiliario actual.

Debemos concebir a los inmuebles patrimoniales como entes comercializables; debe dejarse de lado la perspectiva que casi siempre se tiene de ellos al considerarlos piezas de museo, intocables, incapaces de destinarles un uso distinto al cultural. Por ello se propone analizar esas construcciones y vislumbrar el mejor escenario en que podrían reutilizarse, y de este modo garantizar su conservación para insertarse en el dinamismo de la ciudad.

Por último, para ejemplificar la importancia de la reutilización arquitectónica me permitiré citar a Isaac Broid respecto a su intervención en el Centro de la Imagen en la Ciudad de México:

Respetar lo existente pero no negar el momento presente, corresponder a la calidad de los espacios creados en el pasado con propuestas

contemporáneas. Cuidar el pasado mientras actuamos hacia el futuro. Retos de la arquitectura que se inserta en edificios mal llamados históricos pues no hay construcción que pueda ser ahistórica [...]. Cada época mostrándose en el espacio, con conciencia de su hermandad con el otro, cuidando su integridad sin lastimarlo[...].⁴

Debemos respetar el pasado, salvaguardar nuestro patrimonio con miras para preservarlo hacia el futuro. Para llevarlo a cabo requerimos analizar las necesidades contemporáneas y adaptarlas a las preexistencias de esos inmuebles y darle un nuevo valor de uso.

No hay ninguna construcción que pueda estar exenta del paso del tiempo y, por tanto, llegará un momento en que ya no sea posible alargar más la vida útil de esos inmuebles, a pesar de su nivel de conservación y el cuidado que se le procure. Lamentablemente, se suele considerar al patrimonio como algo exento al tiempo. Mientras no sepamos apreciar y valorizar estas edificaciones, adaptándolas a las necesidades y requerimientos actuales, tenderemos a generar patrimonio arquitectónico subutilizado, el cual seguirá permaneciendo inmóvil, a la espera de que alguna institución le brinde su caridad, cual limosna, para evitar lo inevitable: su deterioro total.

Es necesario tomar acciones concretas y una de estas acciones es poner sobre la mesa de discusión este tipo de propuestas para debatirlas en universidades y con desarrolladores inmobiliarios, y juntos poder establecer un diálogo que permita considerarlas como alternativa en la estrategia de conservación.

⁴ Isaac Broid Zajman, "Testimonio de la reutilización efectuada en 1994 en el Centro de la Imagen. Plaza de la Ciudadela núm. 2. Centro Histórico Ciudad de México".

Referencias

Appraisal Institute (2002), *El avalúo de bienes raíces*, Chicago, Appraisal Institute (12a. ed.).

Álvarez, José Luis (1989), *Estudios sobre el patrimonio histórico español y la ley de junio de 1985*, Madrid, Civitas.

Chapin, Stuart (1977), *Planificación del uso de suelo urbano*, Barcelona, Oikos-Tau (Urbanismo, 6).

Kunz, Ignacio (2003), *Usos del Suelo y Territorio. Tipos y lógica de localización en la Ciudad de México*, México, Plaza y Valdés/UNAM.

Iconoclastas (2015), “Etapas de la gentrificación”, documento electrónico disponible en <http://cartolabmed.blogspot.mx/p/gentrificacion.html>, consultado en abril de 2015.

López, Eugenia (2005), “¿Se está revalorizando el suelo en el Centro Histórico de la Ciudad de México? Un análisis de los efectos de la Política Urbana en la formación de Plusvalías”, tesis de Maestría en Urbanismo, CIEP UNAM, México.

Mankiw, Gregory (1995), *Principios de economía*, México, McGraw Hill.

Marx, Carlos y Eric Hobsbawn (1982), *Formaciones económicas precapitalistas*, México, Siglo XXI (Pasado y presente).

Normas Internacionales de Valuación (IVSC) (2003), Londres, EC2R.

“Reglas para el otorgamiento de créditos a los trabajadores derechohabientes”, *Diario Oficial de la Federación*, documento electrónico disponible en http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5289148&fecha=27/02/2013 consultado en abril de 2015.

Segovia, Enrique (2013), “Análisis de optimización de uso como proyectos de inversión para inmuebles patrimoniales subutilizados”, tesis de Maestría en Reutilización del Patrimonio Edificado, CyAD-UAM Xochimilco, México.

--(2007), “Diagnóstico urbano-arquitectónico del corredor cultural del Centro Histórico de la Ciudad de México”, tesis de Licenciatura en Arquitectura, Facultad de Arquitectura-UNAM, México.

Topalov, Christian (1984), *Ganancias y rentas urbanas: elementos teóricos*, Madrid, Siglo XXI.

Vitruvio Polión, Marco (2009), *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Alianza.

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

Sobre el concepto de patrimonio urbano

Gabriela Lee Alardín

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Patrimonio urbano, morfología, identidad, pueblos urbanos.

Resumen

El patrimonio urbano, suma del patrimonio arquitectónico y su entorno, es una de las categorías del patrimonio cultural que acusa mayores pérdidas en México. La normatividad vigente en la materia, basada en criterios estéticos e históricos, resulta insuficiente para su conservación. Esta ponencia propone una definición multidisciplinaria para el concepto de patrimonio urbano que incluye consideraciones morfológicas, históricas y perceptuales. Responde así a una preocupación internacional por el rescate del patrimonio urbano en el marco de una creciente urbanización carente de planeación, de la fragmentación socio-espacial, y del deterioro del entorno urbano y natural de las ciudades.

Morfología, memoria y precepción

Definiciones

La noción de patrimonio ha evolucionado de una concepción estática, donde se le considera un acervo cultural de valor intrínseco, a una concepción dinámica, para entenderse como producto de una construcción social y simbólica, y ser analizado desde una perspectiva multidisciplinaria (García Canclini, 2011:65). Los documentos internacionales sobre conservación patrimonial registran la ampliación paulatina del concepto de patrimonio: a los monumentos histó-

ricos se suman sus emplazamientos y entornos, ya sean éstos naturales o culturales (ICOMOS, 1999).¹ Los paisajes y sitios históricos se consideran componentes que contribuyen al significado y carácter distintivo de los elementos patrimoniales (ICOMOS, 2005)² y, por tanto, deben ser igualmente protegidos y valorados. Aparecen las definiciones de “conjunto urbano o rural que da testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa, o de un acontecimiento histórico” (ICOMOS, 1964)³ y el de “núcleos urbanos de carácter histórico que comprenden todo tipo de poblaciones y, más concretamente, los cascos, centros, barrios, barriadas, arrabales, u otras zonas que posean dicho carácter, con su entorno natural o hecho por el hombre.” Los sitios históricos, áreas patrimoniales o rutas culturales de diferentes escalas, junto con los monumentos históricos que contienen, conforman el patrimonio urbano, cuyo carácter histórico se conforma a partir de los elementos que determinan su imagen. Éstos incluyen la forma urbana, el sistema de espacios urbanos, la relación con el paisaje natural, la experiencia de aproximación al sitio, y las funciones sociales y los usos de los espacios arquitectónicos y urbanos (ICOMOS 1987).⁴ En el contexto de las categorías de patrimonio cultural reconocidas por la UNESCO, el patrimonio urbano se perfila entonces como la suma del patrimonio arquitectónico, del entorno de los bienes patrimoniales, y de los elementos culturales, a menudo intangibles, que le confieren valor y significado. La premisa es que la ciudad se conforma por el entorno construido (lo tangible) y por sus habitantes (quienes aportan una dimensión cultural e intan-

1 ICOMOS, Carta Internacional sobre Turismo Cultural: 1999.

2 ICOMOS, Declaratoria de Xi'an: 2005.

3 ICOMOS, Carta de Venecia: 1964.

4 ICOMOS, Carta de Washington: 1987.

gible al entorno físico). En México se distinguen dos ámbitos de protección para este patrimonio: el primero a nivel federal, que custodia 56 zonas de monumentos históricos en el país; el segundo a nivel estatal o municipal, donde cada entidad ha emitido declaratorias de protección para centros históricos, poblados típicos, e incluso para rutas o paisajes culturales.

Criterios de valoración y normatividad aplicable

Durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX la valoración del patrimonio se basó en criterios históricos, artísticos y estéticos, sin tomar en cuenta los factores culturales, sociales y económicos que condicionan los esfuerzos dedicados a la conservación y aprovechamiento del patrimonio, pero también la posibilidad de que se conserve como referente identitario, o se constituya como tal. Numerosos autores han insistido sobre la necesidad de implicar la participación de los actores sociales en las acciones de conservación; sin embargo, en la práctica éste ha sido un proceso discontinuo y dispar (Florescano, 1993: 176-177). Algunos indicadores para valorar el patrimonio urbano incluyen el valor histórico o artístico del conjunto, el grado de homogeneidad o de fragmentación del sitio, la calidad estética del conjunto en relación con los bienes patrimoniales que contiene, el nivel de identificación de los habitantes o usuarios con el sitio, y los usos y funciones de la zona (ICOMOS, 1996).⁵ El valor del patrimonio urbano se relaciona con su significado simbólico, histórico, socio-cultural, formal, y económico. Los sitios históricos o áreas patrimoniales establecen un sistema de referencias espaciales y culturales tangibles que permite comprender los patrones

5 ICOMOS, Declaratoria de San Antonio: 1996.

de asentamiento en un territorio, la relación histórica de una comunidad con su entorno, la construcción de identidades colectivas, y la apropiación social y política del espacio urbano (ICOMOS, 1987a).⁶

La normatividad en materia de patrimonio urbano en México es insuficiente y quedan vacíos legales para su protección y conservación. Salvador Díaz-Berrio apunta como aportaciones importantes de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972

la consideración global del patrimonio cultural, incluyendo bienes muebles, conjuntos de inmuebles, zonas y áreas culturales; la inclusión de conjuntos de inmuebles en zonas de monumentos históricos o artísticos; la inclusión explícita los bienes culturales del siglo XIX como zonas o monumentos históricos; el establecimiento de un registro público de zonas y monumentos; [...] el otorgamiento de estímulos fiscales; y la posibilidad de proteger espacios abiertos o elementos topográficos, cuyo conjunto revista un valor estético (Díaz-Berrio: 1986).

Precisa que los espacios abiertos o elementos topográficos no sólo poseen un valor estético, sino que deben considerarse parte integral de las zonas arqueológicas e históricas. José Becerril afirma que si bien nuestra legislación funcionó para mitigar el problema del saqueo de los monumentos arqueológicos, no siempre ha resultado un instrumento jurídico eficaz. Explica que la ley se basa en una concepción estática de la protección del patrimonio histórico-artístico, como si éste fuera un “tesoro depositado”, y por lo tanto impone restricciones a la propiedad privada, a la ejecución de obras, y a la exportación, reproducción y exploración de monumentos (Becerril, 2003). Por otro lado, la legislación no considera la función y la dinámica real a la que se encuentran sujetos

dichos bienes, y no prevé una participación adecuada de los diversos grupos sociales en la protección del patrimonio.

Las políticas de conservación patrimonial deberían complementar las políticas de desarrollo urbano. Se requieren instrumentos y normas que respondan a una visión integral y compleja de lo que representa el patrimonio urbano, y por extensión el patrimonio cultural, para lograr su conservación e integración a la dinámica de transformación de las ciudades y sociedades contemporáneas. Estas preocupaciones se ven reflejadas en las recomendaciones más recientes sobre el paisaje urbano histórico (UNESCO, 2011) y sobre la relación entre conservación patrimonial y desarrollo económico (ICOMOS, 2011), documentos que plantean la integración de los valores del patrimonio urbano en el marco del desarrollo urbano sustentable para ofrecer indicadores sobre la vulnerabilidad del patrimonio que requiera de medidas particulares en la planeación, diseño e instrumentación de proyectos urbanos.

Al formar parte del tejido urbano actual, las zonas de monumentos históricos y las áreas patrimoniales han pasado por procesos de transformación, reutilización y restauración. En el caso de las ciudades latinoamericanas, los centros históricos o núcleos urbanos que han conservado funciones de centralidad y permanecen como referencias urbanas para la mayoría de los habitantes gozan de cierto nivel de protección, aun cuando hayan sufrido los embates de la modernidad y del progreso a lo largo del siglo pasado. En cambio, los pequeños asentamientos o poblados periféricos han sido conurbados como resultado de la expansión urbana. Dichos núcleos se deterioraron y perdieron su función de centralidad, convirtiéndose a menudo en zonas populares con una situación social y económica vulnerable, y ya no se perciben claramente como elementos ordenadores de su territorio.

6 ICOMOS, Seminario de Itaipava: 1987a.

Áreas urbanas con valor patrimonial en la Ciudad de México

Declaratorias

En la Ciudad de México existen cuatro organizaciones e instancias distintas que determinan las áreas urbanas con valor patrimonial. Los listados propuestos por cada una no siempre coinciden y difieren respecto a los criterios para su selección, delimitación y políticas de conservación e intervención aplicables.

- La lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO incluye tres sitios en el territorio del Distrito Federal: el perímetro A del Centro Histórico de la Ciudad de México y Xochimilco (declaratoria conjunta de 1987), y Ciudad Universitaria (2007).
- Por su parte, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) emitió declaratorias para seis Zonas de Monumentos Históricos en el Distrito Federal: el Centro Histórico (perímetros A y B, con distintos grados de protección), Xochimilco-Tláhuac-Milpa Alta, Azcapotzalco, Tlalpan, San Ángel, y Coyoacán (INAH, 2000).⁷
- El Decreto de Ley de Salvaguarda del Patrimonio Urbanístico Arquitectónico del Distrito Federal del año 2000 define como patrimonio cultural urbano un amplio repertorio de elementos que merecen protección; incluye zonas de patrimonio urbanístico y arquitectónico, espacios abiertos monumentales, monumentos urbanísticos y arquitectónicos. Esta ley

⁷ "Estudio y delimitación de zonas de monumentos históricos", Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, 2000 (www.cnmh.inah.gob.mx/4001.html), datos actualizados al año 2000, consultados el 10 de abril de 2010).

reseña un catálogo inicial de elementos a proteger, que irá ampliándose conforme se publiquen listas complementarias en la *Gaceta Oficial del Distrito Federal*. En su artículo 20 establece que el órgano facultado para aplicar la ley es el Consejo para la Salvaguarda del Patrimonio Urbanístico Arquitectónico del Distrito Federal, presidido por el jefe de Gobierno del Distrito Federal, y que formaba parte del Instituto de Cultura de la Ciudad de México, el cual se transformó en 2002 en la Secretaría de Cultura del Distrito Federal (Decreto, 2002).⁸ A la fecha no se ha instalado el Consejo y por ello la ley no se aplica ni existe su correspondiente reglamento; sin embargo resultan interesantes sus definiciones de patrimonio urbano en tanto amplían las ya establecidas por la legislación federal en la materia.

- Las Áreas de Conservación Patrimonial (ACP), delimitadas como áreas de actuación en suelo urbano, se mencionan en el Programa General de Desarrollo Urbano del Distrito Federal (PGDU) de 1996, y aparecen delimitadas en los programas delegacionales de desarrollo urbano de 1997. Se definen como

los perímetros en donde aplican normas y restricciones específicas con el objeto de salvaguardar su fisionomía, para conservar, mantener y mejorar el patrimonio arquitectónico y ambiental, la imagen urbana y las características de la traza y del funcionamiento de barrios, calles históricas o típicas, sitios arqueológicos o históricos y sus entornos tutelares, los monumentos nacionales y todos aquellos elementos que sin estar formalmente catalogados merecen tutela en su conservación y consolidación (PGDU: 2003).

⁸ Decreto de transformación de Instituto de Cultura de la Ciudad de México, a Secretaría de Cultura del Distrito Federal, *Gaceta Oficial del Distrito Federal*, México: 31 de enero de 2002.

En total, las áreas de conservación patrimonial suman 162 polígonos, mismos que se han visto modificados en las sucesivas actualizaciones de los programas de desarrollo urbano.

El PGDU 1996 otorgó facultades a la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda (Seduvi) para la catalogación, regulación y protección del patrimonio cultural urbano, mismas que en su versión 2002 adjudicó a la Secretaría de Cultura del Distrito Federal mediante la Ley de Salvaguarda del Patrimonio Urbanístico y Arquitectónico del Distrito Federal. Sin embargo, la Seduvi sigue asumiendo estas funciones a través de la Dirección del Patrimonio Cultural Urbano (antes Dirección de Sitios Patrimoniales y Monumentos). En la práctica ambas instancias del gobierno local duplican competencias y atribuciones, lo que propicia ambigüedades y vacíos jurídicos. La comparación entre las zonas de monumentos históricos y las áreas de conservación patrimonial en el Distrito Federal refleja también la aplicación de criterios distintos en la designación de zonas con valor patrimonial entre la Seduvi y el INAH. En términos generales, la normatividad aplicable es restrictiva (describe las intervenciones prohibidas en zonas de valor patrimonial) y no da pautas para la valorización del patrimonio urbano a proteger.

Jerarquización espacial y socio-económica del patrimonio urbano

El conjunto de las áreas urbanas con valor patrimonial en la Ciudad de México es sumamente amplio y complejo; en una misma denominación se agrupan zonas con características de gran diversidad en cuanto a su origen, evolución, morfología, estructura urbana, función en relación con la mancha urbana actual y patrimonio edificado. Todas las áreas de conservación patrimonial del Distrito Federal tienen un valor histórico que

justifica su designación, y en teoría son valoradas y se encuentran legalmente protegidas en igualdad de circunstancias. Sin embargo no forman un conjunto uniforme, pues abarcan zonas urbanizadas en distintos periodos y de características muy heterogéneas. En la práctica tampoco gozan de un reconocimiento equitativo, ni son objeto de protección o de acciones de conservación equiparables. Pareciera que existen zonas con mayor valor e importancia que otras, y esta distinción es visible en el monto de recursos destinados a su conservación por instancias de gobierno o por asociaciones privadas, en su visibilidad como referentes urbanos a nivel metropolitano o local, y en las características socioeconómicas de su población. Podemos entonces hablar de una jerarquización del patrimonio urbano en función de factores económicos, sociales y espaciales. Una primera explicación para este fenómeno tiene que ver con una distribución socioeconómica y segregación espacial, la cual se remonta a los patrones históricos de ocupación del territorio de la cuenca del Valle de México. Una segunda explicación se refiere a que las legislaciones en materia de conservación patrimonial y de planeación urbana operan bajo lógicas distintas. Existe, por tanto, un tratamiento diferenciado y jerarquizado del patrimonio construido, en el que se privilegia a los centros históricos monumentales y se deja en un segundo plano el patrimonio barrial o de asentamientos menores. La destrucción de los antiguos asentamientos se refleja en la incorporación de obras de arquitectura contemporánea de distinta escala, en la fragmentación de barrios y núcleos urbanos mediante vías rápidas y redes de infraestructura de carácter metropolitano, y en la transformación del entorno natural en función de las necesidades de la ciudad central. Cuando la planeación urbana cede ante las presiones económicas y las necesidades del tránsito vehicular, los resultados suelen ser contraproducentes para la conservación del patrimonio. Desde la perspectiva de la especulación inmobiliaria, es frecuente

considerar al patrimonio como un obstáculo para el desarrollo urbano y la modernización de la ciudad y en particular en las zonas centrales, donde se pretende lograr una mayor densidad habitacional. Las intervenciones realizadas en zonas patrimoniales bajo esta óptica implican proyectos puntuales y la destrucción de ciertas características físico-espaciales, que no necesariamente son reemplazadas por conjuntos cuya imagen urbana sea de calidad equivalente o superior a la anterior. Con esta lógica se conservan los edificios patrimoniales, pero se modifica sustancialmente su percepción y su entorno. Algunas de las consecuencias más perniciosas de este proceso es que se dificulta la legibilidad del patrimonio como parte de la ciudad y del sistema de espacios públicos que la estructuran; se induce una percepción fragmentada de los remanentes con valor patrimonial, lo cual dificulta su integración a la ciudad actual y su apropiación colectiva. Al perder su significado, se acelera cada vez más el proceso de destrucción.

Un caso de estudio: tres pueblos conurbados de la Ciudad de México

Los pueblos urbanos son las zonas patrimoniales más vulnerables de la Ciudad de México: a las limitadas opciones de desarrollo económico y social de la población se suman el deterioro físico del entorno, el crecimiento urbano desordenado, y la falta crónica de recursos para el mejoramiento de la infraestructura, servicios, imagen urbana, y conservación del patrimonio. Sin embargo, estos pueblos se definen por los lazos comunitarios y de parentesco que les permiten conservar una identidad propia, que se refleja en su relación con el territorio, y en sus tradiciones y festividades (Álvarez, 2011). Estas consideraciones determinaron la selección de una tipología de pueblos urbanos como caso de estudio para conocer

la situación del patrimonio urbano en zonas populares de la Ciudad de México: los pueblos con un pasado rural reciente, específicamente aquellos que a raíz de su incorporación a la zona metropolitana se encuentran hoy rodeados de colonias populares, que todavía conservan fuertes lazos comunitarios y un arraigo a su territorio, y que sufrieron un proceso de valoración diferenciada de su patrimonio. Se encuentran rodeados de zonas de crecimiento heterogéneo en función de los decretos de expropiación, del fraccionamiento legal e ilegal del territorio, y de la urbanización de sus antiguos terrenos ejidales. Un ejemplo de ello son los pueblos de Santa Isabel Tola, Ticomán, y Cuauhtepc el Alto en la delegación Gustavo A. Madero. En estas localidades se procedió a examinar el patrimonio urbano “oficial” (aquel que goza de reconocimiento legal y se encuentra sujeto a las medidas de registro, protección y conservación vigentes), así como los componentes que la población local reconoce como valiosos y susceptibles de ser conservados, a partir del reconocimiento de lo que resulta significativo en su vida cotidiana y la percepción de su entorno espacial y social. La investigación consta de un análisis morfológico/histórico, y de una aproximación perceptual/cultural.

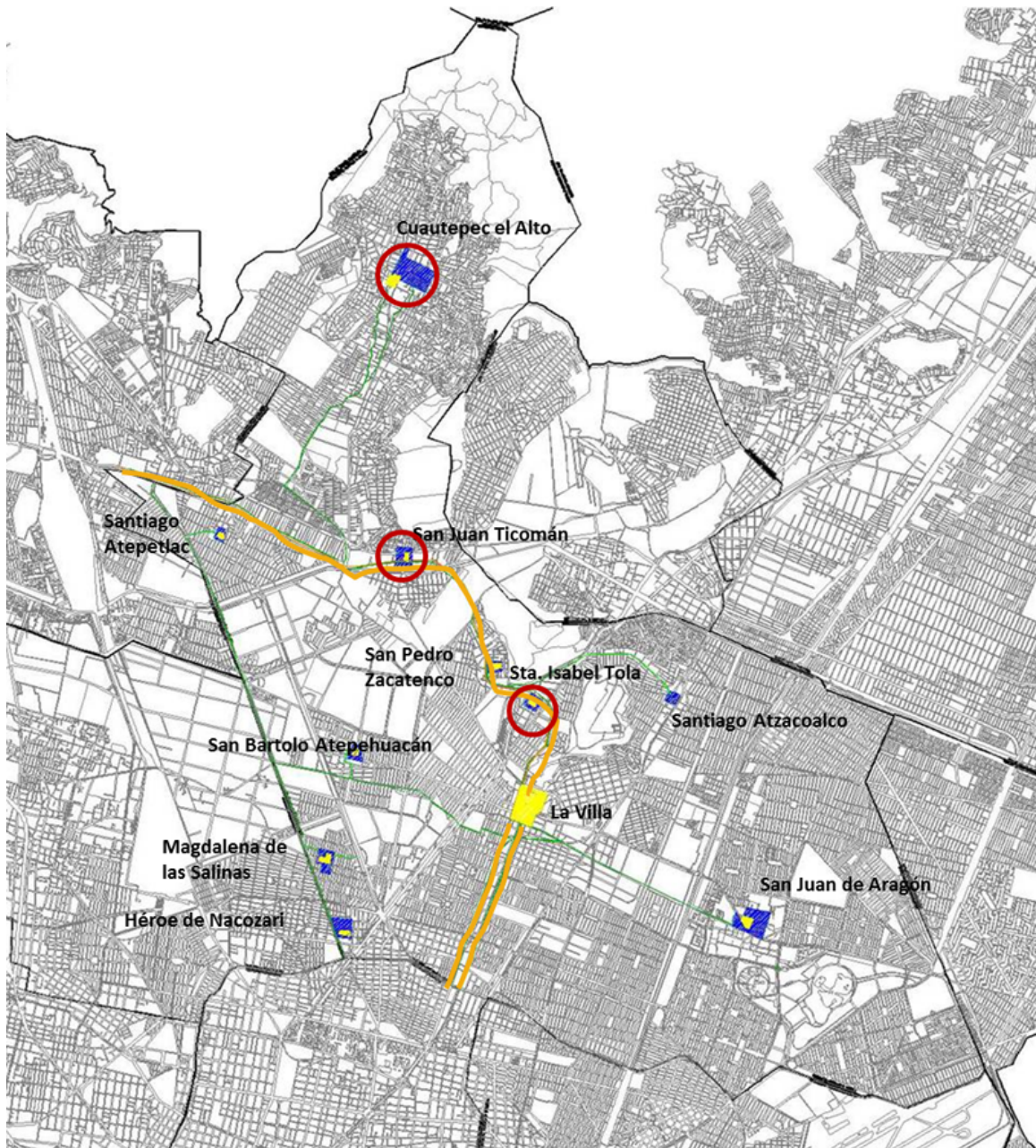


Figura 1. Plano catastral de la delegación Gustavo A. Madero en el que se indican los antiguos pueblos de la zona, entre ellos Santa Isabel Tola, San Juan Ticomán y Cuauhtepac el Alto. Fuente: elaboración propia, 2009.

Morfología e historia

Una reconstrucción de la evolución de la zona de estudio, y de la transformación del paisaje y el entorno natural del Valle de México, en particular de la sierra de Guadalupe, muestra que la historia del territorio de estos tres pueblos resulta compleja por el gran número de cambios en su delimitación política y administrativa, y por su rápida urbanización a partir de la década de 1970. Baste mencionar aquí que las modificaciones a la estructura territorial incidieron en la falta de articulación y comunicación entre los pueblos de la zona, y en la disminución de su visibilidad y consideración por parte de las autoridades (Álvarez, 2011:68), mientras el incremento poblacional y de superficie urbanizada transformó por completo su entorno y su relación con la ciudad central. Además de las características que los definen como pueblos urbanos en colonias populares, las tres localidades comparten similitudes como su ubicación, entorno geográfico, barreras naturales, y una condición histórica y cultural de subordinación respecto a la Villa de Guadalupe. En las últimas cuatro décadas fueron escenario de una urbanización acelerada y desordenada, además de haber recibido altos porcentajes de población migrante de otros estados de la República y de población reubicada luego de los sismos de 1985 (Garza Villareal, 2000: 270-271). En sus antiguas tierras ejidales se edificaron equipamientos metropolitanos como el Reclusorio Norte, el Instituto Politécnico Nacional, la Central de Autobuses del Norte, en Av. de los 100 Metros, y el Centro de Transferencia Modal (Cetram) Indios Verdes, entre otros. Colindan con áreas de protección ecológica, tienen asentamientos en zonas de riesgo por inundaciones y deslizamiento de tierras, se encuentran en una situación económica difícil, y requieren de opciones de desarrollo socioeconómico para su población. La distribución socioespacial de la población según AGEB indica la presencia de estratos

económicos de nivel muy bajo, bajo, y medio bajo (Garza Villareal, 2000: 293), con altos índices de marginación en ciertas áreas (INEGI, 2010).⁹ En resumen, la urbanización en la zona se dio de manera caótica y los elementos ordenadores del territorio resultan de difícil lectura; el entorno natural acusa un severo grado de deterioro, el cual se manifiesta sobre todo en la deforestación y disminución de áreas verdes, así como en la pérdida y contaminación de ríos y arroyos. El patrimonio reconocido de los tres pueblos consiste en lo siguiente:

- Santa Isabel Tola. El ACP comprende el fundo legal del pueblo al sur del acueducto de Guadalupe, con una extensión de 8.26 hectáreas. Los monumentos históricos catalogados en la zona son el Acueducto de Guadalupe y la iglesia de Santa Isabel de Portugal.
- Ticomán. El ACP comprende solamente una parte del área original delimitada en 1997, con una extensión de 19.24 hectáreas. El único monumento histórico catalogado en esa zona es el Acueducto de Guadalupe, en tanto quedan fuera de la delimitación las iglesias de La Asunción y de la Purísima Ticomán, así como un sitio con vestigios arqueológicos.
- Cuauhtepic el Alto. El ACP comprende el fundo legal del pueblo, con una extensión de 20.04 hectáreas. El único monumento histórico catalogado es la Parroquia de la Preciosa Sangre de Cristo. Los vestigios arqueológicos cercanos quedan fuera de la delimitación del ACP.

⁹ INEGI, Censo Nacional de Población, 2010.



Figura 2. Sta. Isabel Tola: Acueducto de Guadalupe y Parroquia de Sta. Isabel de Portugal (Fotos: G. Lee, 2009).

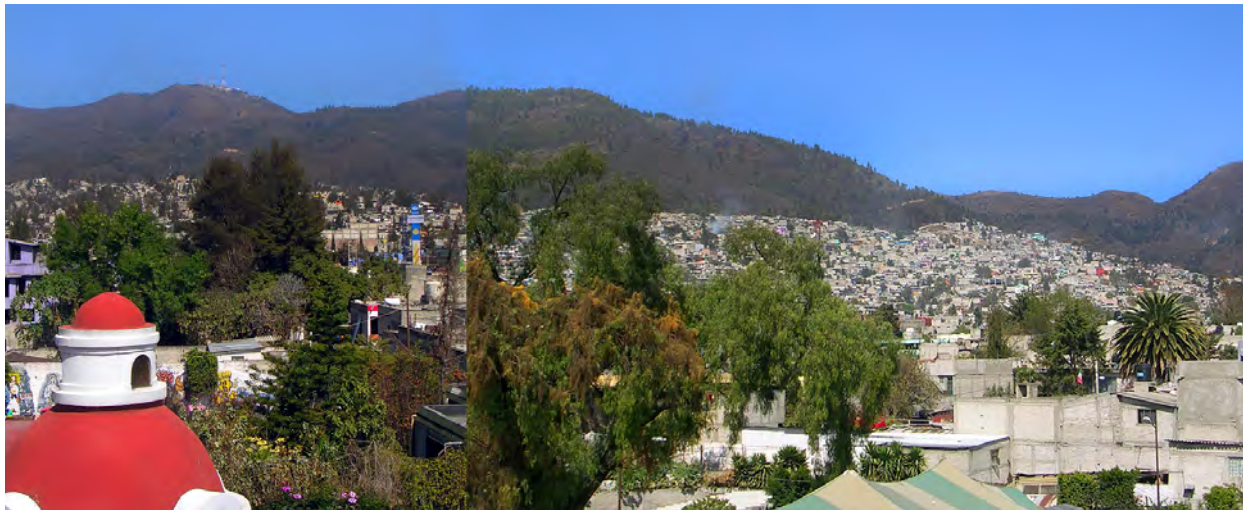


Figura 3. Cuautepec: vista panorámica y Parroquia de la Preciosa Sangre de Cristo (Fotos: G. Lee, 2009).



Figura 4. Ticomán: cerro del Chiquihuite y Parroquia de la Asunción (Fotos: G. Lee, 2009).

Los monumentos religiosos se encuentran en un estado de conservación aceptable, si bien en un entorno deteriorado; los conjuntos patrimoniales consisten en general de una iglesia con atrio y cementerio, mientras en el caso de Cuauhtepéc presenta además una plaza ajardinada. En la traza urbana todavía se reconocen los caminos que antaño conectaban a esas localidades y hoy forman parte de la red vial. Se advierte una importante fragmentación territorial, acompañada de una imagen urbana heterogénea y confusa, y un sistema de espacios públicos escasos y deteriorados. Las vialidades y rutas de transporte público son insuficientes, así como los equipamientos para atender a la población, y las áreas verdes accesibles al público. En esas colonias populares, muchas de ellas de origen irregular y regularizadas posteriormente, los niveles de ingreso, escolaridad y marginación, así como las condiciones de vivienda y de acceso a los servicios, indican que la población se encuentra en una situación social y económica vulnerable.

Percepción del patrimonio

A través de una serie de encuestas, mapas mentales y entrevistas se intentó valorar en qué medida el patrimonio urbano resulta significativo en la vida cotidiana y la percepción del entorno espacial y social de los habitantes de Santa Isabel Tola, Ticomán y Cuauhtepéc. Esto llevó a cuestionarse sobre la identidad y pertenencia en los pueblos urbanos, tratando de acotar en qué consiste y con qué elementos construyen o relacionan los habitantes su identidad como pueblo. La metodología consistió en identificar los elementos espaciales significativos a partir del discurso de los entrevistados. Fue conveniente proponer categorías para organizar todos los sitios –algunos físicos y tangibles, otros hoy desaparecidos pero presentes en la memoria individual y colectiva– mencionados como refe-

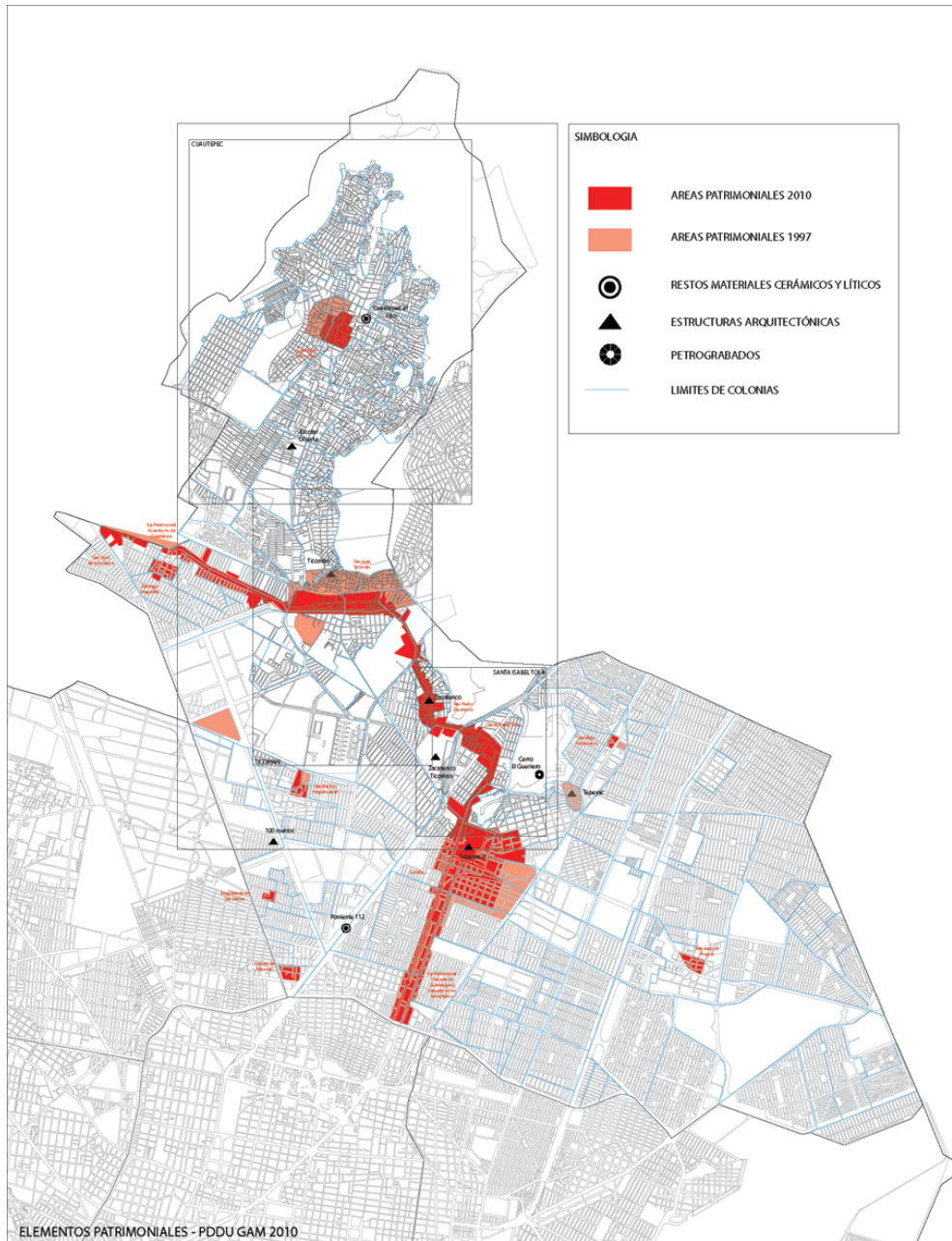


Figura 5. Elementos patrimoniales en la delegación Gustavo A. Madero (elaboración propia, con base en los Programas Delegacionales de Desarrollo Urbano de 1997 y 2010).

rencias importantes, ya sea para ubicarse dentro del pueblo, para definirlo o para definir su pertenencia al mismo. La dimensión espacial incluye elementos del territorio, el paisaje y los hitos locales; la dimensión socio-cultural se refiere a la

historia local, las fiestas y tradiciones, y al origen de los pobladores. Se perfila así una construcción espacial-territorial y una construcción social e identitaria de los pueblos a escala individual y colectiva.

Dimensión espacial	Dimensión socio-cultural
Territorio	Historia local
Paisaje	Fiestas y tradiciones
Hitos	Origen de los pobladores

Figura 6. Elementos de la identidad de los pueblos urbanos.

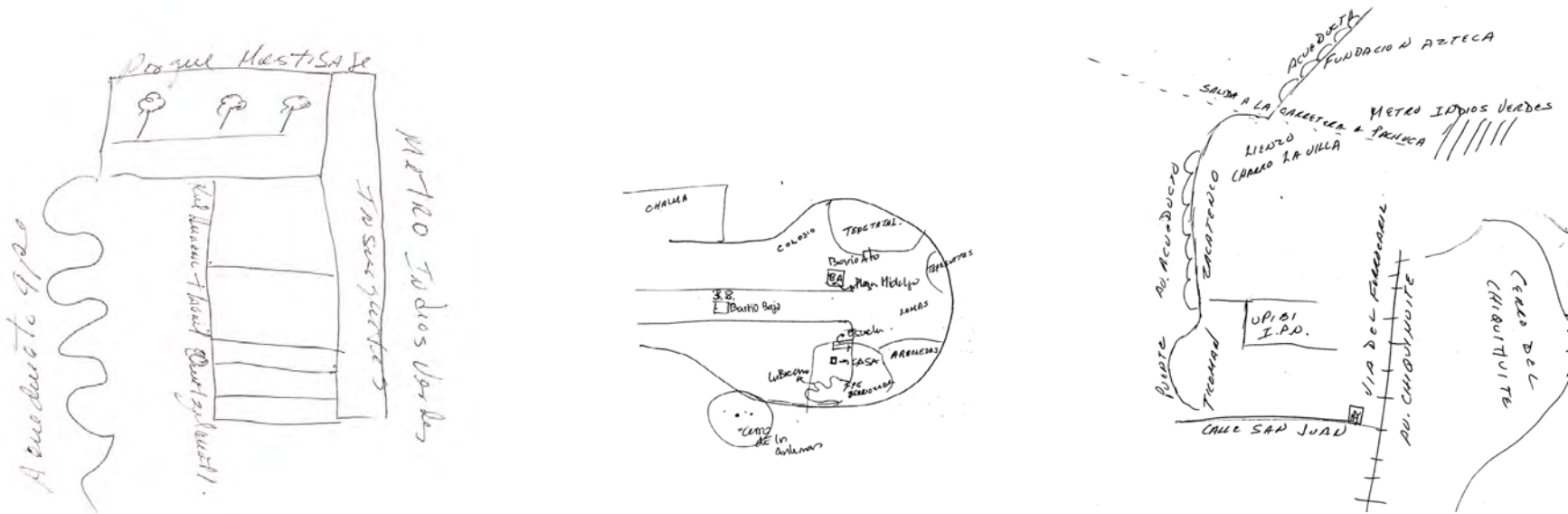


Figura 7. Ejemplos de mapas mentales elaborados respectivamente por habitantes de Santa Isabel Tola, Cuauhtepéc y Ticomán, 2009.



Figura 8a. Mapas de Ticomán donde se ubican los siguientes elementos mencionados en las encuestas: sitios indicados en los mapas mentales, puntos de encuentro social, referencias espaciales, límites del pueblo. Fuente: elaboración propia.



Figura 8b. Mapas de Ticomán donde se ubican los siguientes elementos mencionados en las encuestas: sitios indicados en los mapas mentales, puntos de encuentro social, referencias espaciales, límites del pueblo. fuente: elaboración propia.

De este ejercicio resultó que el patrimonio urbano y arquitectónico constituye todavía un elemento primordial y significativo para la identidad de los habitantes de los pueblos, pero existen muchos otros componentes que cumplen una función similar y son mencionados de manera reiterada por la población. Entre otras cosas, se advierte una estrecha relación entre la legibilidad de la estructura urbana y el grado de cohesión social de las comunidades; el paisaje natural constituye una referencia importante para su identidad; los espacios públicos, escasos en estos tres pueblos, son el sitio idóneo para construir y fortalecer lazos comunitarios. Los elementos significativos identificados por los habitantes se organizaron en seis categorías, cada una de las cuales fue validada por los entrevistados como una posible definición de patrimonio urbano:

- Historia: lo antiguo que heredamos de la historia y vale la pena conservar.
- Referencias: los lugares importantes que me permiten orientarme en el pueblo.
- Naturaleza: cerros, barrancas, animales y plantas, ríos.
- Identidad: los lugares asociados a sus recuerdos y que los distinguen.
- Tradiciones: los espacios donde se celebran fiestas y tradiciones del pueblo.
- Comunidad: los lugares donde se reúne la gente del pueblo.

Luego se le pidió a cada entrevistado ubicar los sitios correspondientes a cada categoría en una base cartográfica idéntica

a la utilizada para representar las características urbanas e históricas del apartado anterior. Esto permitió comparar las dos series de planos y encontrar coincidencias interesantes:

- Los sitios en que se materializa la historia incluyen los monumentos históricos, la delimitación territorial de los pueblos y elementos del paisaje.
- El sistema de referencias espaciales se construye a partir de los monumentos históricos, equipamientos, espacios públicos, elementos del paisaje y la estructura vial.
- La noción de naturaleza se vincula a las zonas de valor ambiental y a las áreas naturales protegidas que merecen ser rescatadas, entre ellas cuerpos de agua y especies de fauna y flora local. Nos remiten a las actividades productivas y las características físicas del territorio que condicionaron la forma de los asentamientos.
- La identidad se asocia a elementos del paisaje, a monumentos históricos, espacios públicos y equipamientos educativos.
- Las tradiciones se materializan en los puntos de origen y destino de las procesiones religiosas, así como en plazas y calles que son escenario de celebraciones cívicas y religiosas.
- Por último, el sentido de comunidad y pertenencia se relaciona con el patrimonio arquitectónico y urbano, así como con los equipamientos relacionados con sitios de convivencia y encuentro social, más allá de los beneficios particulares que aportan a la población en materia de educación, deporte y cultura.

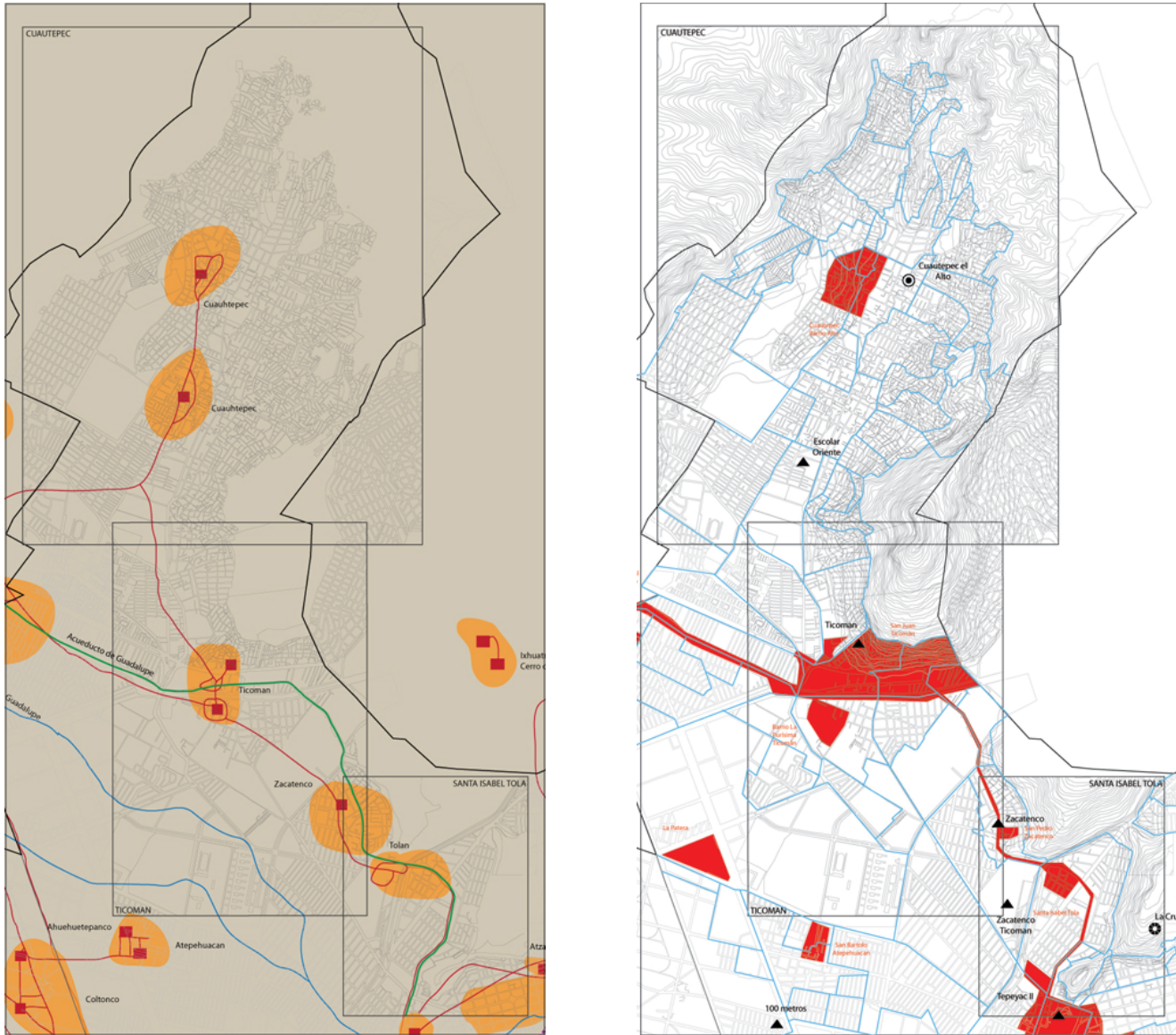


Figura 9a. Comparación de los planos de evolución histórica, elementos patrimoniales, estructura urbana e historia. Fuente: elaboración propia.

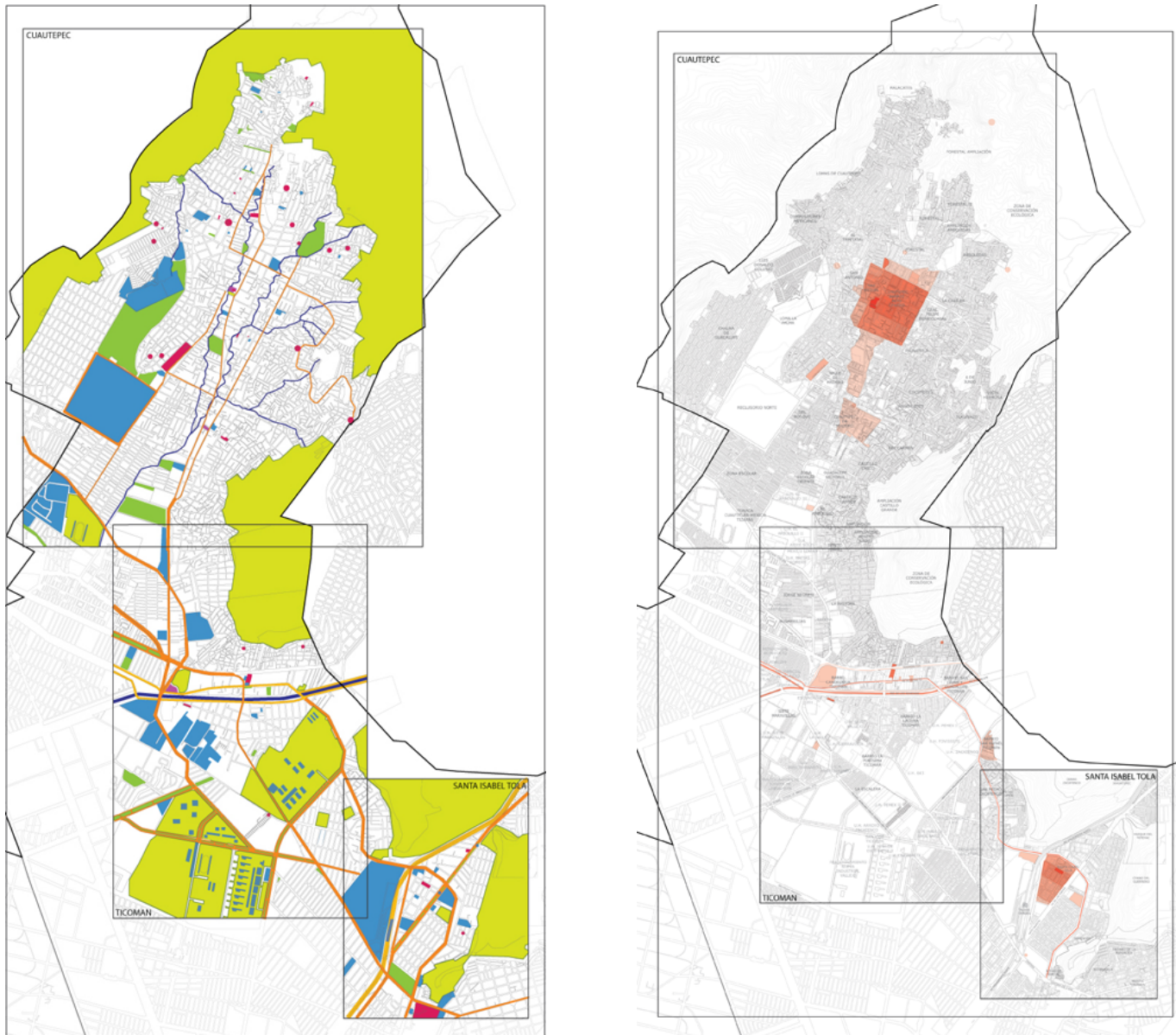


Figura 9b. Comparación de los planos de evolución histórica, elementos patrimoniales, estructura urbana e historia. Fuente: elaboración propia.

A partir del trabajo de campo, la definición de la identidad de los pueblos urbanos en sus dimensiones físico espacial y socio cultural, aunada al estudio de las representaciones cartográficas de las categorías propuestas para el patrimonio urbano, dibujan una realidad compleja acerca de los elementos que realmente son significativos para su población. En esa percepción se combina el valor histórico de determinados sitios, el valor simbólico y funcional de un sistema de referencias espaciales que les permite, a la vez, dotar de significado y apropiarse del territorio, el valor ambiental e histórico del entorno natural y del paisaje, el valor identitario de lugares asociados a su historia y recuerdos, el valor cultural de fiestas y tradiciones, y el valor social de los espacios en los que construyen cotidianamente su comunidad. Todos estos criterios de valoración se consideran significativos en las definiciones de patrimonio urbano en la medida en que posibilitan la transmisión de los valores históricos, sociales y culturales de determinadas comunidades, y en la medida en que posibilitan la adopción de nuevos elementos en la construcción de las identidades colectivas.

Patrimonio urbano: un concepto ampliado

Los resultados de la investigación sobre el patrimonio de los pueblos urbanos apuntan hacia una visión incluyente e integradora del patrimonio, la historia, el paisaje y la identidad colectiva. Más que proponer una definición de patrimonio, lo pertinente sería establecer una lista de los componentes que forman parte del patrimonio urbano en función de una lectura morfológica y cultural de la ciudad, y de los criterios de valoración expuestos en el apartado anterior. A continuación se expone una descripción de los seis componentes propuestos.

- **Componente histórico.** Incluye los monumentos históricos y artísticos, los monumentos cívicos, y los sitios simbólicos y/o significativos para la población en la medida que se relacionan con su identidad colectiva y la historia local.
- **Componente territorial.** Delimitación del área que una determinada comunidad reconoce como propia, y en la que se deposita su memoria colectiva; puede tratarse del núcleo de los antiguos asentamientos que a la postre pasaron a formar parte de la mancha urbana, pero también de barrios y colonias recientes, en la medida que son entidades reconocibles y delimitadas para sus habitantes.
- **Componente ambiental.** Elementos del entorno natural cuyo valor ambiental se considera de manera independiente del valor de uso que represente para la población, y de su ubicación en suelo urbano o en suelo de conservación. Aquí pudieran tener cabida la topografía, los cuerpos de agua (ríos, manantiales, arroyos, lagunas, y escurrimientos estacionales), y las especies endémicas de flora y fauna.
- **Componente paisajístico.** Se refiere a las cuencas visuales y las vistas del paisaje natural o urbano, y a los hitos que forman parte de un sistema de referencias espaciales significativas, y no solamente geográficas, que contribuyen a la apropiación y lectura del territorio.
- **Componente cultural.** Espacios donde se materializa el patrimonio cultural en todas sus manifestaciones (por ejemplo fiestas, celebraciones, tradiciones, gastronomía, artesanías y representaciones artísticas, entre otras).

- Componente urbano. Espacios que conforman la estructura urbana, entendida como un sistema de espacios públicos y referencias espaciales que cumplen un papel simbólico, funcional y social en la comunidad, y permiten la lectura y apropiación de la ciudad. Incluye la traza urbana y los antiguos caminos que comunicaban a las poblaciones entre sí, además de representar la columna vertebral de la estructura urbana actual del Valle de México.

Se advierte que las descripciones propuestas se trasladan, pues los sitios mencionados como relevantes en el trabajo de campo tendrían cabida en varios de los componentes aquí descritos. Sin embargo el énfasis de cada uno es distinto, y en conjunto dan cuenta del vasto y complejo acervo patrimonial que encontraría cabida al ampliar el concepto de patrimonio urbano. Si bien es cierto que varios de estos componentes se consideran en el catálogo del Patrimonio Cultural Urbano vigente en la Ciudad de México, éste no plantea una visión en la que se incluyan las identidades locales, los aspectos ambientales y paisajísticos ni la estructura urbana. Es claro que no se trata de pugnar por la protección de todos los elementos aquí descritos —lo cual resultaría imposible—, sino de entenderlos como parte de un proceso y de un fenómeno cultural en construcción. El patrimonio es un concepto dinámico y cambiante, así como lo es la construcción identitaria, su relación con el territorio y con los elementos que adquieren significado como depositarios de la identidad colectiva.

Un planteamiento integral como éste permitiría diseñar modelos incluyentes para el rescate y protección del legado histórico de nuestras ciudades, pero también para la construcción de un futuro con visión sustentable en lo ambiental, lo social y lo económico. La inclusión del patrimonio como eje fundamental de la planeación y el desarrollo urbano sería una condición indispensable para asegurar su conser-

vación y valoración, en función de su relevancia y significado para los ciudadanos. En este sentido se puede considerar el patrimonio como una herramienta o un recurso para entender e intervenir la ciudad desde una perspectiva integradora e incluyente, es decir, como un espacio significativo, un territorio que se utiliza, significa e imagina.

Referencias

Álvarez Enríquez, Lucía (coord.) (2011), *Pueblos urbanos: identidad, ciudadanía y territorio en la Ciudad de México*, México, UNAM/Miguel Ángel Porrúa.

Becerril Miró, José Ernesto (2003), *El derecho del patrimonio histórico-artístico en México*, México, Porrúa.

Decreto (2002), “Decreto de transformación de Instituto de Cultura de la Ciudad de México a Secretaría de Cultura del Distrito Federal”, *Gaceta Oficial del Distrito Federal*, 31 de enero.

Díaz- Berrio Fernández, Salvador (1986), *Protección del patrimonio cultural urbano*, México, INAH.

--1989, “Conservación y rehabilitación en zonas de monumentos”, en *Metodología del trabajo de conservación de conjuntos históricos*, México, ENCRYM (Cuaderno de trabajo, 2).

Florescano, Enrique (comp.) (1993), *El patrimonio cultural de México*, México, Conaculta/ FCE.

García Canclini, Néstor (coord.) (2011), *La antropología urbana en México*, México, Conaculta/UAM/FCE.

Garza Villareal, Gustavo (coord.) (2000), *La Ciudad de México en el fin del segundo milenio*, México, Gobierno del Distrito Federal/El Colegio de México.

ICOMOS (1987), “Carta Internacional para la Conservación de Ciudades Históricas y Áreas Urbanas Históricas”, Washington, D.C., ICOMOS.

ICOMOS (1999), “Carta de Australia: Carta para la Conservación de Sitios de Significado Cultural” (Carta de Burra), Burra, ICOMOS Australia.

ICOMOS (2005), “Declaratoria de Xi’an: Declaratoria sobre la Conservación del Entorno de las Estructuras, Sitios y Áreas Patrimoniales”, Xi’an, ICOMOS.

ICOMOS (2011), “The Paris Declaration on Heritage as a Driver of Development”, París, ICOMOS.

ICOMOS (1964), Carta de Venecia: Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios. Venecia.

ICOMOS (1999). Carta Internacional sobre Turismo Cultural: La gestión del turismo en los sitios con patrimonio significativo. México.

ICOMOS (1996), National Committees of the Americas. The Declaration of San Antonio. San Antonio.

ICOMOS (1987), Brazil. First Brazilian Seminar about the Preservation and Revitalization of Historic Centers. Itaipava.

INAH (2000), “Estudio y delimitación de zonas de monumentos históricos”, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, disponible en www.cnmh.inah.gob.mx/4001.html, consultada el 10 de abril de 2010).

INEGI (2010), *Censo Nacional de Población*, Aguascalientes, INEGI.

ICOMOS (2011), “The Paris Declaration on Heritage as a Driver of Development”, París, ICOMOS.

UNESCO (2011), “Recommendation on the Historic Urban Landscape”, París, UNESCO.

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

Morfología urbana de poblados con acequias en la cuenca de México

Alejandro Jiménez Vaca

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Acequia, canales, arquitectura virreinal.

Resumen

Para analizar los poblados que contaron con acequias en la cuenca de México se realizó una revisión histórica de la tecnología hidráulica europea y prehispánica, así como su utilización durante el periodo novohispano, sus procesos constructivos, usos y mantenimiento; a la vez, se muestran las afectaciones de la traza urbana de los poblados localizados en los lagos y en las riberas de los mismos, desarrollándose una clasificación de sus diferentes tipologías respecto de su correlación con los lagos, así como del cambio en el uso de los elementos urbanos que componen este tipo de poblaciones a través de los años.

Fuentes de abastecimiento de las acequias en la cuenca de México

Los lagos de la cuenca de México se conformaron por medio de escorrentías provenientes de las sierras que la rodeaban, así como de ríos y manantiales; en cuanto a las acequias, éstas se alimentaron de la misma manera que los lagos: ramificando canales de las fuentes mencionadas o por medio de los mismos lagos. La provincia de Chalco se abasteció de agua de los ríos Tlalmanalco y Amecameca; en la zona norte, los ríos Guadalupe, Tlalnepantla, de los Remedios y Cuautitlán surtieron de agua a numerosos ranchos, cultivos y haciendas; en la zona sur, los ríos Churubusco, de la Piedad, Coyoacán y San Ángel fueron las principales afluentes para los

poblados de esta zona, mientras en la región nororiente esa función la desempeñaron los ríos Texcoco y Papalotla. Fueron numerosos los manantiales que existieron en la cuenca de México, utilizándose estas aguas para el abastecimiento de agua potable, la alimentación de acequias destinadas a la navegación, acequias que regaban campos de cultivo o para impulsar maquinarias destinadas a la producción, como fueron los casos de Texcoco, Culhuacán, Coyoacán, Churubusco, Xochimilco, Mixquic, Azcapotzalco y Chimalhuacán.

En lo que se refiere al nivel de los lagos, el más bajo era el lago de Texcoco, el cual sirvió como referencia de al-

titud; de esta manera la sucesión de alturas de los lagos de la cuenca era la siguiente: hacia la zona sur, el lago de México se encontraba a una altura mayor; le seguía el de Xochimilco y por último el de Chalco; en lo que respecta a los lagos de la zona norte, en altitud se sucedían el de San Cristóbal, el de Xaltocan y el de Zumpango, desaguardo todos ellos el uno en el otro, hasta llegar al de Texcoco, tal y como se puede observar en el plano del siglo XIX de los ingenieros M.L. Smith y E. L.V. Hardcastle, donde a través de una planta y un corte de la cuenca se puede observar la relación de altitudes que presentaban los lagos en esta época (véase figura 1).

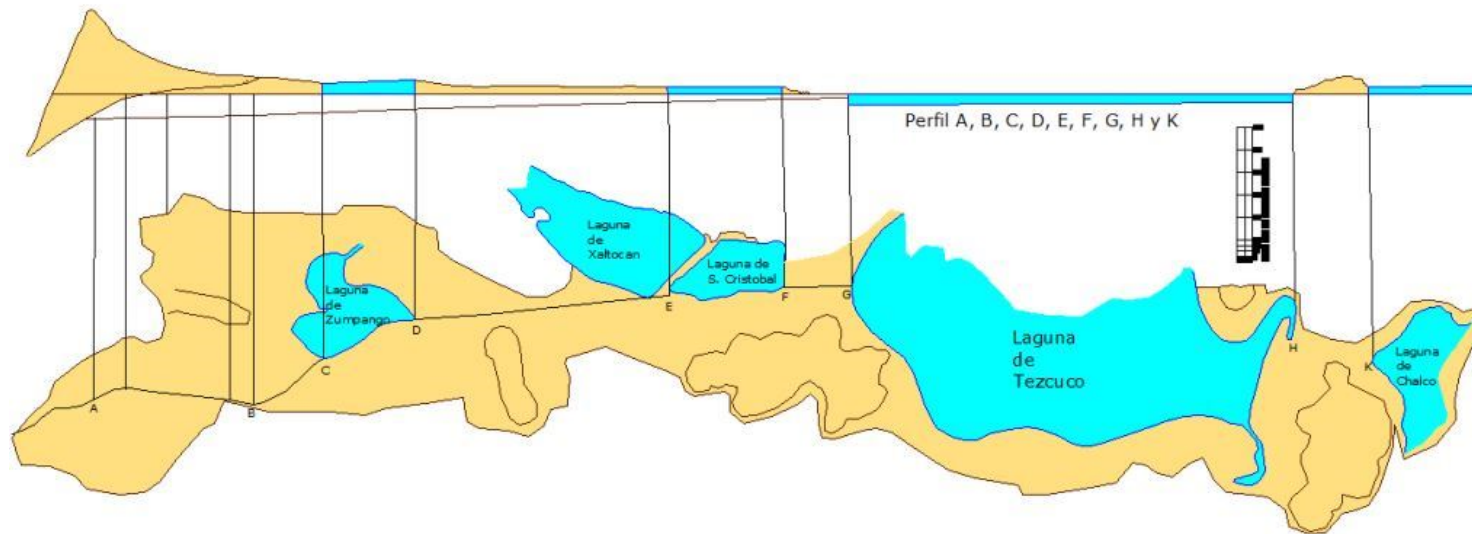


Figura 1. Plano de M.L. Smith y E. L.V. Hardcastle de un proyecto de desagüe de la laguna de Texcoco hacia Huehuetoca, en el que se puede observar el nivel que presentaban los lagos en el siglo XIX. Redibujo del plano 22, "Atlas de planos técnicos e históricos", *Memoria de las obras del Sistema de Drenaje Profundo del Distrito Federal*, México, Secretaría de Obras y Servicios, DDF, t. IV, 1975.

Aunque los lagos se alimentaban de agua dulce, existían zonas en que prevalecía la salinidad, como se observa en poblados que hoy se asientan sobre el fondo de los antiguos lagos, con el consecuente efecto sobre múltiples edificaciones y cultivos en Chalco (Jalpa, 1998:135), Mixquic, Tláhuac, Xochimilco y Ecatepec. Esta situación se debe a la existencia de los suelos denominados feozems y solonchaks, donde la presencia de sodio es muy alta, tanto en los llanos de Teotihuacán y Zumpango como en el fondo de las antiguas zonas lacustres de Texcoco, Xaltocan y Chalco (Cervantes, 2000:47-48); además se dispone de los datos históricos ofrecidos por Manuel Rivera Cambas acerca del lago de Xaltocan, al que describe como de agua salobre y de un tono rojizo muy subido (Rivera, 2000:26).

Construcción, usos y mantenimiento de las acequias en la cuenca de México

Las acequias novohispanas localizadas en terreno firme, tanto en las riberas de los lagos como tierra adentro, eran excavadas y consolidadas con el apisonamiento de tierra, además de plantarse árboles en las orillas o ribas, de modo que las raíces las consolidaban, evitando así que perdieran su forma; en otras ocasiones podían tener un revestimiento de piedra o ladrillo, con o sin aplanado de cal-arena. El conocimiento de los tratados de arquitectura europeos en el territorio novohispano se manifestó de distintas maneras, desde las referencias que hace el arquitecto carmelita fray Andrés de San Miguel a tratadistas del viejo mundo hasta documentos de época como la *Arquitectura Mechanica conforme la práctica de esta Ciudad de México* (Schuetz 1987:100-101), de principios del siglo XIX, donde se mencionan los conocimientos, los instrumentos y libros con que los maestros mayores deberían de contar; entre esos aparatos se menciona una mesa portátil con tripié que debe estar

mirando al oriente –la cual recuerda a la plancheta del arquitecto español Antonio Plo y Camín en su tratado del *Arquitecto Practico, Civil, Militar y agrimensor* (Plo, 1838), que aparece en un plano del maestro mayor de la Ciudad de México Ignacio de Castera–, y que se utilizaba para la construcción de obras en general, incluyendo obras hidráulicas como las acequias.

En cuanto al uso de las acequias en la cuenca de México, éstas se caracterizaron por un empleo agrícola de origen prehispánico, el cual era utilizado en los sistemas de chinampas de lago y de tierra adentro; estas últimas estaban ubicadas en las riberas de los lagos y eran alimentadas por medio de canales. Además destacaban, en los sistemas agrícolas autóctonos, el sistema de metepantles o cultivos de terrazas en las zonas montañosas, sobreviviendo estos métodos durante el periodo virreinal e incorporando los sistemas de cultivo europeos, como el sistema de irrigación por tandeo propio de las huertas de Valencia y Murcia. Este último esquema traído por los españoles se utilizó en la cuenca de México, sobre todo en la zona de la provincia de Chalco y la zona norte de la región de Texcoco, abarcando los municipios de Tepetlaoxtoc y Papalotla hasta llegar a las cercanías de Teotihuacán; se utilizaba además en la zona de Tepotzotlán, en los alrededores del Colegio de San Francisco Javier. La zona de mayor importancia para la producción agrícola en toda la región fue la zona de los lagos de Xochimilco-Chalco, tanto en tiempos prehispánicos como en el periodo novohispano; en la zona del lago de Xochimilco destacaban Xochimilco y Tláhuac, y en la zona del lago de Chalco los principales sitios fueron Mixquic, Xico, Ayotzingo y Chalco. En la calzada de Tacuba se realizó el repartimiento de solares a los conquistadores para que establecieran sus casas, huertas y granjas a lo largo de toda la calzada. Los dueños de esas propiedades gozaron de gran beneficio, pues se encontraban en el trayecto del acueducto de Chapultepec, a lo cual se sumaba lo fértil de las tierras, razón por la cual Tacuba, junto con otros

poblados vecinos, como Azcapotzalco y Tlalnepantla, llegó a ser una región extremadamente productiva y aportaba a la ciudad gran cantidad de productos (Reyna, 1995:17-27)

Las acequias son consideradas sinónimo de acueducto, denominándose acequia el canal que lleva el agua, aun cuando el líquido sea llevado por medio de sistemas elevados a través de grandes arcadas. Sin embargo, las acequias son más conocidas por estar construidas a nivel de tierra y a cielo abierto, como en el caso del acueducto de Chapultepec que abastecía de agua a la ciudad de México-Tenochtitlán; el acueducto del Acuexcatl y el sistema de riego de Tetzcutzingo. En el periodo novohispano se reconstruyó el acueducto de Chapultepec mediante el sistema constructivo prehispánico original, y que logró conservarse así durante varias décadas. Además se contaba con el acueducto de Sanco Pinca, que partía de Azcapotzalco y abastecía de agua a la parcialidad de Santiago Tlatelolco, el cual se encontraba a nivel de suelo y a cielo abierto. En el caso de Churubusco se alimentaba con agua proveniente del histórico manantial de Acuexcatl, además de encontrarse muy cercano al afluente del río Churubusco, del cual se desprendían varias acequias para dirigirlas a zonas de cultivos. En la región de Texcoco, y en lo referente a los abastos de agua dulce, éstos se hacían por medio de acequias alimentadas de un manantial nacido a pie de monte en un lugar llamado San Francisco; primero pasaba por los molinos de las Flores y de la Blanca, después servía para el beneficio de varias haciendas (Rivera, 2000:518).

La región norte de la cuenca de México fue vista como la zona más idónea para realizar las obras de desagüe que se fueron requiriendo durante el periodo virreinal, y durante los dos siglos que le precedieron las características topográficas del norte de la cuenca fueron esenciales a fin de elegir ese sitio para la ejecución de las obras. Por su trascendencia y magnitud, durante esa etapa las obras más conocidas

fueron el tajo de Nochistongo y el túnel de Huehuetoca, así como el desagüe del río Cuautitlán; posteriormente, durante el gobierno del general Porfirio Díaz se construyó el túnel de Tequisquiác; por último, en la década de 1970 se realiza la obra del drenaje profundo, cuyo punto de origen es la Ciudad de México para desembocar en las cercanías de Tequisquiác. (DDF, 1975: 86-87).

La prioridad de mantener bajo control los niveles de agua de la Ciudad de México provocó que en varias ocasiones se evitara que el agua pasara hacia el lago de México, causando inundaciones en la zona sur que perjudicaban los cultivos de chinampas; por ello se proyectaron varias obras de desagüe en esta zona que no llegaron a realizarse por lo oneroso de las mismas; en consecuencia, la solución que decidieron llevar a cabo fue desviar la corriente de varios de los ríos alimentadores del lago de Chalco, realizándose trabajos de encauzamiento por medio de grandes acequias. Éstas fueron aprovechadas por los dueños de las haciendas, quienes acaparaban el vital líquido y así provocaban constantes conflictos con los agricultores chinamperos; tales obras funcionaron sólo de manera parcial porque nunca se concluyeron, además de que el mantenimiento que demandaba su funcionamiento no resultaba proporcional con la constancia requerida (Jalpa, 1998:179-185).

Debido al bajo nivel de los lagos y al repliegue de las aguas en temporada de secas era necesario excavar dentro del propio lago para construir acequias y asegurar una cantidad de agua que permitiera la navegación en cualquier época del año, una práctica que ya se realizaba desde el periodo prehispánico, continuando durante el virreinato y el siglo XIX. La ruta acuática más conocida era la que comunicaba a la Ciudad de México con la Provincia de Chalco: comenzaba su trayecto en el embarcadero de Roldán, de ahí seguía hacia el sur por los poblados de La Coyuya, Santa Anita, Iztacalco, San Juanico y Mexicaltzingo, rodeando el lado poniente del cerro de la Es-

trella por el pueblo y el dique de Culhuacán, para luego pasar por los barrios de San Andrés y Tomatlán, localizados al surponiente del cerro de la Estrella. De ese punto se desprendían dos acequias que se dirigían al pueblo de Xochimilco, una en la cercanías del barrio de Tomatlán y la otra más adelante de este poblado, continuaba su recorrido al pueblo de San Gregorio y seguía el trayecto de la acequia proveniente de la Ciudad de México, la cual seguía su recorrido hacia el pueblo de Tláhuac y después a la isla de Xico, de donde se ramificaba otra acequia que se dirigía a Tlapacoya y de ahí al embarcadero de Santa Bárbara, en el actual municipio de Ixtapaluca; en lo que respecta a la acequia principal, que venía de la Ciudad de México, continuaba de Xico hasta el embarcadero y pueblo de Chalco, donde tenía su destino final. En lo referente a la navegación en la zona del lago de Texcoco, ésta se realizaba por medio de varias acequias que comunicaban la Ciudad de México con Texcoco; además existía una que salía de Totolcingo, localidad ubicada al norte de Texcoco, pasaba por el Peñón de los Baños y al parecer existió una continuación que unía este canal con el que se prolongaba de la acequia de San Lázaro hasta el pueblo de Chimalhuacán, pues Rivera Cambas refiere otra vía fluvial en el siglo XIX, que partía paralela a la vía con dirección a Chalco, sólo que iba a Los Reyes, después se desviaba hacia San Vicente, pasaba por la hacienda de Chapingo y finalmente llegaba a Texcoco (Rivera, 2000:517-518) (véase figura 2).

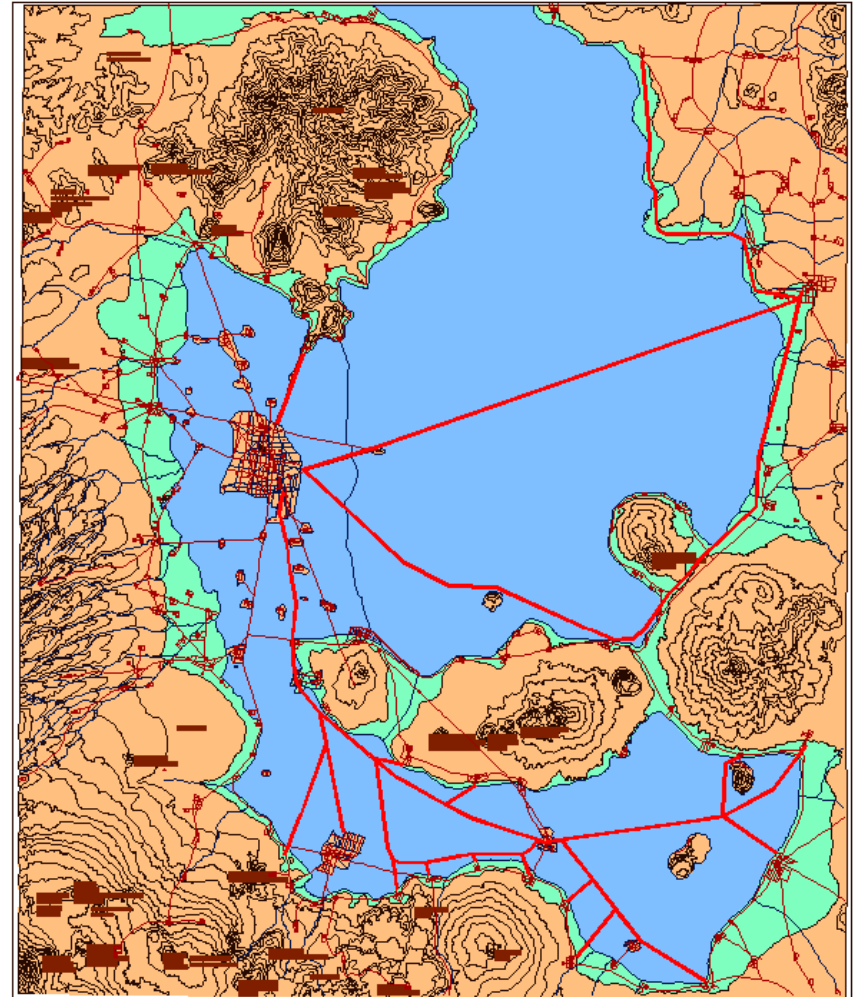


Figura 2. Plano de rutas de navegación en la cuenca de México, indicadas con la línea roja gruesa (elaborado por Alejandro Jiménez Vaca sobre el plano de la Región Tenochtitlán de Luis González Aparicio de 1973).

Los lagos eran alimentados por medio de ríos, manantiales y arroyos, los cuales eran aprovechados como fuerza motriz de diversas fábricas novohispanas. En la zona poniente, en el trayecto del acueducto de Chapultepec se ubicaron varias haciendas y molinos, destacando entre éstos el Molino del Rey; en la parte norte, en el trayecto de la calzada de Guadalupe, se encontraban varias haciendas que se abastecían de los ríos Tlalnepantla y Guadalupe. En la parte sur en el poblado de Culhuacán se encontraban varias acequias que se surtían de la alberca situada enfrente del convento y al frente de éste se encontraba el molino de papel que se abastecía de una alberca más pequeña de la que se desprendía una acequia, quedando vestigios del mecanismo para producir el papel. En cuanto a la industria relevante en la zona del lago de Texcoco, Ribera Cambas menciona un molino de trigo y una fábrica de hilados que se encontraba en Chimalhuacán y cuya maquinaria era accionada por medio de la fuerza hidráulica proporcionada por un manantial; mientras en Texcoco se encontraban los molinos de las Flores y la Blanca, que se abastecían de un manantial localizado en un sitio denominado San Francisco (Rivera, 2000:523-535).

En las crónicas de Hernán Cortés (2010:77) y Bernal Díaz del Castillo (2009:159-160) acerca de la conquista de la Ciudad de México, y de los poblados que se situaban en los lagos de la cuenca de México, es notable la descripción que hicieron en cuanto a la disposición de canales alrededor de las zonas chinamperas como Xochimilco, Tláhuac y la propia Ciudad de México. Ambos hacen hincapié en la utilidad de las acequias como barrera militar, en tanto obstaculizaban el acceso hacia los poblados, contando –al igual que Tenochtitlán– con puentes que se retiraban para evitar el arribo de ejércitos enemigos, similitudes que los conquistadores encontraban con ciudades occidentales donde esos elementos se utilizaban con la misma finalidad. En consecuencia el conocimiento del capi-

tán extremeño en tácticas militares fue evidente al emplearlas en el asedio a Tenochtitlán, a la cual no podían ingresar con caballos, cañones y tropas a pie –que eran el fuerte de los peninsulares–, por ello la táctica para contrarrestar esa protección fue cegar las acequias con los restos de las casas (Cortés, 2010:183-184) (Bernal, 2009:249 y 345).

El mantenimiento más constante realizado a las acequias durante el virreinato fue de tipo correctivo, es decir, se limpiaban solamente las zonas que presentaban problemas, ya sea por azolves acumulados que ocasionaban inundaciones parciales, o porque dificultaban la navegación. Las acequias también recibían reparaciones mayores que consistían en excavar de nuevo secciones de acequias que se habían cegado por azolves, así como en delimitar o reconstruir sus orillas o ribas, además de plantar árboles en las orillas de las acequias y reparar los pretiles (AGN, Obras Públicas, Año 1787, vol. 27, exp. 5). La mano de obra para la limpieza de las acequias se obtenía principalmente de los indios vecindados en los pueblos de la región, continuando la costumbre de emplearlos en obras de beneficio común denominadas *coatequitl* o *tequios*, (Gibson, 2007: 227). En un inicio fueron los encomenderos quienes se hacían cargo de proporcionar la mano de obra al gobierno virreinal, como parte del tributo que debían aportar a la Corona española (Gibson, 2007: 226); sin embargo, al debilitarse las encomiendas los corregimientos fueron los encargados de la administración de gobierno, convocando a laborar en obras públicas mediante los denominados “llamamientos” (Gibson, 2007: 227), Entonces debían rotarse los periodos de trabajo en que colaboraban con las obras públicas, ello mediante los denominados “repartimientos”(Gibson, 2007: 229). Pero también podía incluir a los reos de las cárceles, obligándolos a trabajar en esas labores como parte de su condena (AGN, Fondo Indiferente Virreinal, Sección Ríos y Acequias, exp. 113, C. 6486).

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, como consecuencia del interés por mantener el buen estado de las acequias, se planteó realizar la limpieza por medios mecánicos, tal solución se logró por medio de los “pontones”, es decir, pequeñas embarcaciones con cucharas que servían para excavar y extraer los azolves de las acequias (AGN, Fondo Indiferente Virreinal, Sección Policía y Empedrados, 1792, exp. 32, C. 6466). Además, en el Archivo Histórico del Distrito Federal se localizó un expediente que trata sobre la construcción de una pequeña flota de pontones y canoas para la limpieza de las acequias en el periodo en que gobernó el virrey Revillagigedo; ese método fue utilizado por lo menos durante tres años, lapso en el que se dedicó un presupuesto anual al mantenimiento de estas embarcaciones y al sueldo de los operarios (AHDF, Fondo

Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal, Sección Ríos y Acequias, vol. 3873, exp. 171, año 1775). Asimismo constan otros dos registros de la misma época: el primero se relaciona con un pontón construido en el año de 1795, el cual limpiaría la acequia que iba de México a Chalco y sería operado por dos personas (AGN, Obras Públicas, vol. 7, exp. 4); el segundo registro se refiere a un proyecto para construir un pontón en 1821 por parte del ingeniero José Bravo, una embarcación operada por diez hombres que se ocuparía de diversas tareas, entre ellas la construcción de fosos o acequias para la protección de la ciudad, así como para profundizar y ensanchar las existentes, y además se planteaba que sirviera para la limpieza de acequias y lagos (AGN, Fondo Indiferente Virreinal, Sección Ríos y Acequias, exp. 28 C. 5794) (véase figura 3).

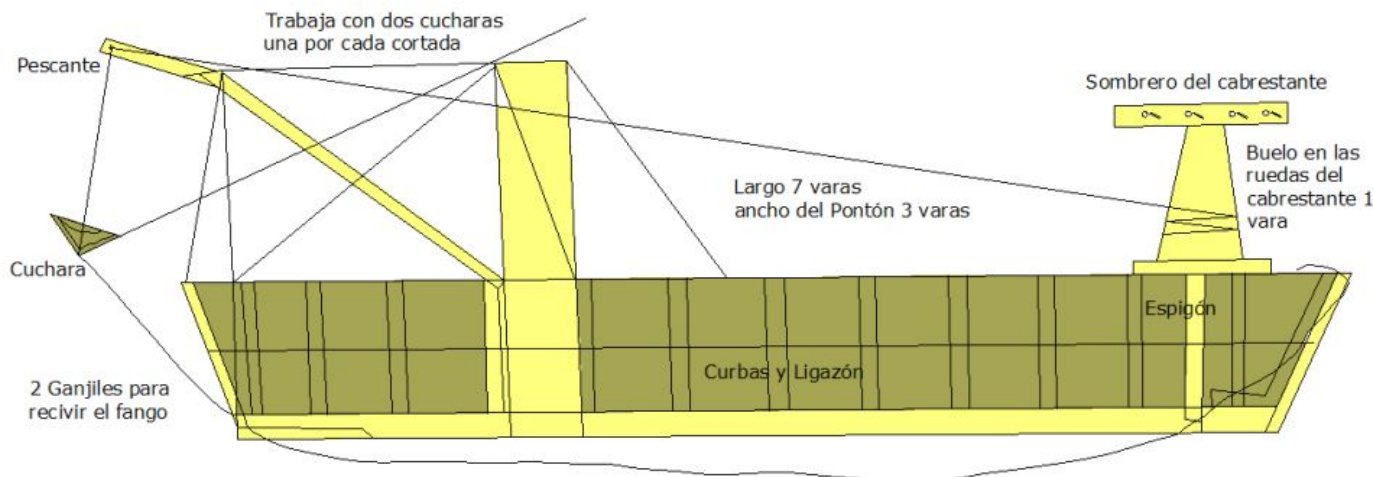


Figura 3. Redibujado del “pontón” de José Bravo, el cual serviría para limpiar las acequias y los lagos; en una de las notas hace referencia a dos “ganjiles”, es decir, dos pequeñas embarcaciones a los lados del pontón y utilizados para recibir el fango (redibujado de imagen del AGN, Fondo Indiferente Virreinal, Sección Ríos y Acequias, exp. 28, C. 5794).

Tipos de poblados en la cuenca de México a partir de su interrelación con los lagos y la morfología de su traza

A partir del plano de Tenochtitlán del arquitecto Luis González Aparicio (González, 1973), se realizó una identificación de la ubicación de los poblados de la cuenca de México y su relación con los lagos, identificándose cuatro tipos de poblados pertenecientes al periodo prehispánico que tuvieron una continuidad durante la etapa novohispana. En primer lugar están los ubicados en las cercanías de los lagos pero que en realidad se encontraban en tierra, a poca distancia de la orilla de los lagos y abasteciéndose de agua a partir de canales de los propios lagos o de afluentes de los cuales aquéllos se alimentaban. En segundo lugar, los poblados que se encontraban en las riberas de los lagos pero estaban totalmente en tierra; éstos derivaban canales para el cultivo de chinampas en tierra firme, pero alimentados por canales derivados de los lagos. En tercer lugar se identificaron los poblados parte en tierra y parte en el lago, los cuales tenían sistemas de cultivo tanto de chinampas en tierra firme como de chinampas artificiales lago adentro; y finalmente se identificaron ciudades asentadas en el lago, ya sea por medio de islas naturales o artificiales, denominadas por el arquitecto Luis González Aparicio como ciudades chinampecas (González, 1973), pues fueron creciendo a partir de chinampas o su principal actividad productiva fue a partir base de este método de cultivo. Tal pareciera que su disposición no era al azar, sino que se desarrollaban en función de ciertas condiciones y una de ellas era respetar las corrientes de los lagos, lo cual daba un trazado irregular a las manzanas solares y calles. Otro de los aspectos importantes era el de la protección militar de las chinampas a consecuencia de la continua pugna entre las diferentes tribus chichimecas que poblaron la cuenca (véase figura 4). Posteriormente se realizó una comparativa de estos poblados



Figura 4. Localización de poblados con acequias de la cuenca de México, dibujo basado en el plano del arquitecto Luis González Aparicio (dibujo de Alejandro Jiménez Vaca).

en planos actuales e históricos, además de hacer un registro de campo de los principales poblados, en los cuales pudo identificarse la evolución morfológica de los diversos elementos urbanos que los conforman. A continuación se describe con cierto detalle cada uno de estos poblados.

Poblados chinampecas

Estos poblados adquieren la denominación de chinampecas por haber utilizado las chinampas laguna adentro como método de cultivo y como recurso para expandir su territorio; el ejemplo más notable de este tipo de poblaciones es la Ciudad de México, ya que al ser el conjunto monumental más importante del país, y el sitio donde más edificios patrimoniales se concentran, ha permitido que las huellas de la existencia de acequias en la traza urbana sea más evidente, ya sea que hayan permanecido en la traza de solares, manzanas y calles, o bien, que puedan percibirse en el partido arquitectónico de los edificios por los cuales pasaba una acequia. Otro de los elementos más registrados en esta ciudad son los puentes, y éstos, al igual que las acequias, condicionaron el trazo de manzanas y solares (véase figura 5). En la misma situación se encontraban los poblados cercanos a la Ciudad de México, los cuales se caracterizaron por asentarse en pequeñas islas que fueron expandiendo su territorio mediante chinampas dedicadas al uso agrícola: al sur se encontraba Mixiuhca, Santa Anita, Ixtacalco y San Juanico, mientras al norte destaca Azcapotzalco. El poblado de Iztacalco se encontraba en las orillas del lago de Texcoco y es identificado como un poblado chinampeca y de gran producción agrícola; sin embargo, no es tan notoria su traza de isla como en otros poblados, sobre todo porque era muy pequeño y se dividía en barrios que estaban separados, además de localizarse entre acequias que los dividían, perdiéndose los rastros de su origen a partir de pequeñas islas (véase figura 6).

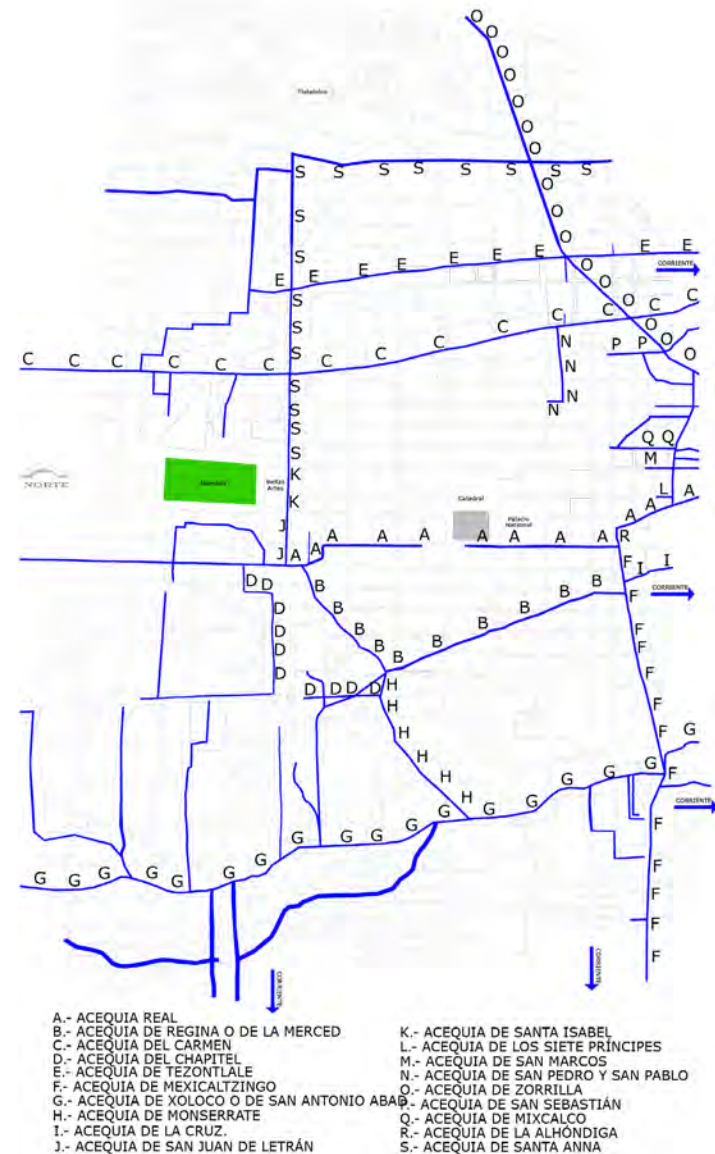


Figura 5. Plano de localización de las acequias en un plano actual de la Ciudad de México (plano realizado por Alejandro Jiménez Vaca, 2012).

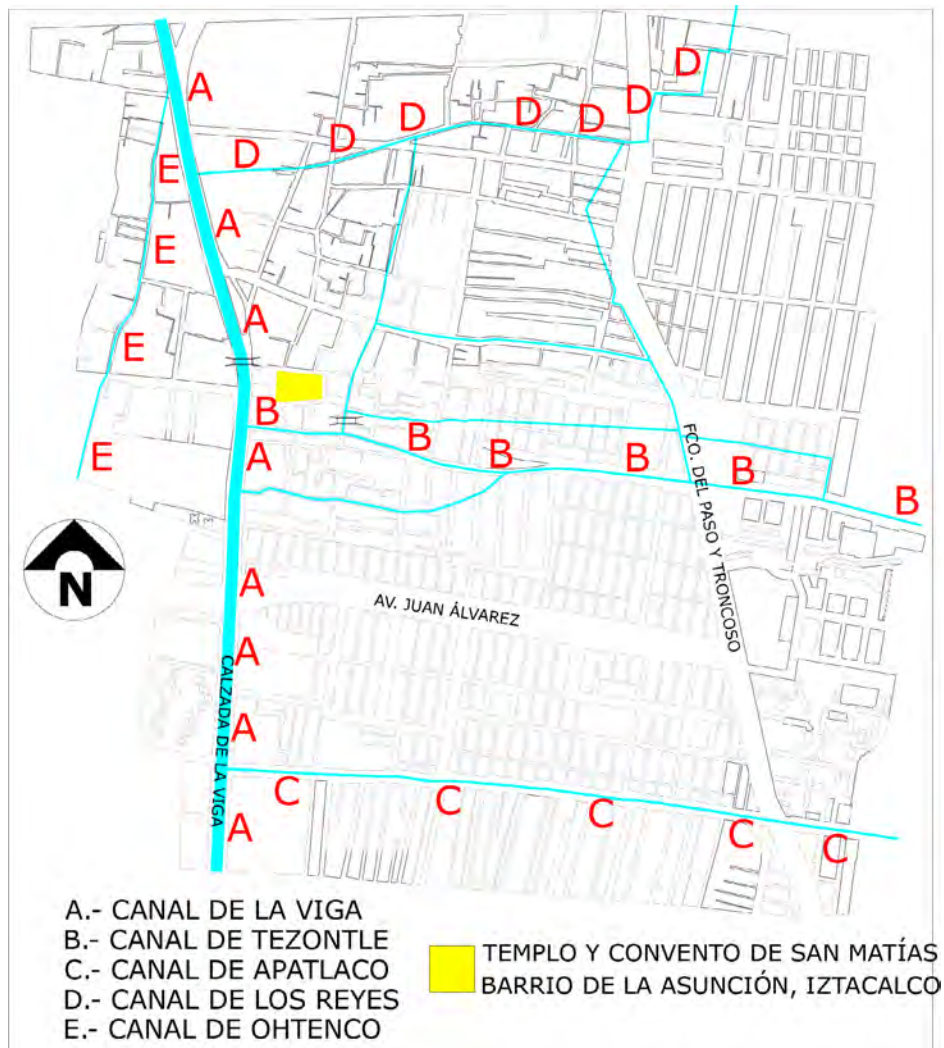


Figura 6. Plano de localización de acequias en la cabecera del pueblo de Iztacalco, hoy conocido como barrio de la Asunción (plano realizado por Alejandro Jiménez Vaca; en 2012, sobre un plano catastral del año 2000 y actualizado mediante fotografías satelitales de Google Earth de 2011).

Xochimilco es el mayor ejemplo de los poblados chinampecas en donde se advierte la forma en que los canales han cambiado de uso, observándose zonas dedicadas a la agricultura con canales principales que comunicaban las chinampas y canales secundarios que alimentaban los cultivos. Además, en las cercanías del centro se observan zonas habitacionales con idénticas soluciones que en las zonas agrícolas pero con diferente uso –por ejemplo en las vialidades terrestres o en la distribución de los lotes y las construcciones ubicadas dentro de los mismos–, encontrándose en esta zona rastros de las acequias prehispánicas y de las chinampas agrícolas en su traza, por lo cual constituye el patrimonio más grande e importante que subsiste en nuestros días. En segundo lugar, en cuanto a tamaño y estado de conservación, destaca Mixquic; sin embargo ambos sitios, al igual que Tláhuac, se hayan en riesgo de perderse por el cambio de uso de suelo, de agrícola a habitacional, además de por la creciente contaminación (véase figura 7).

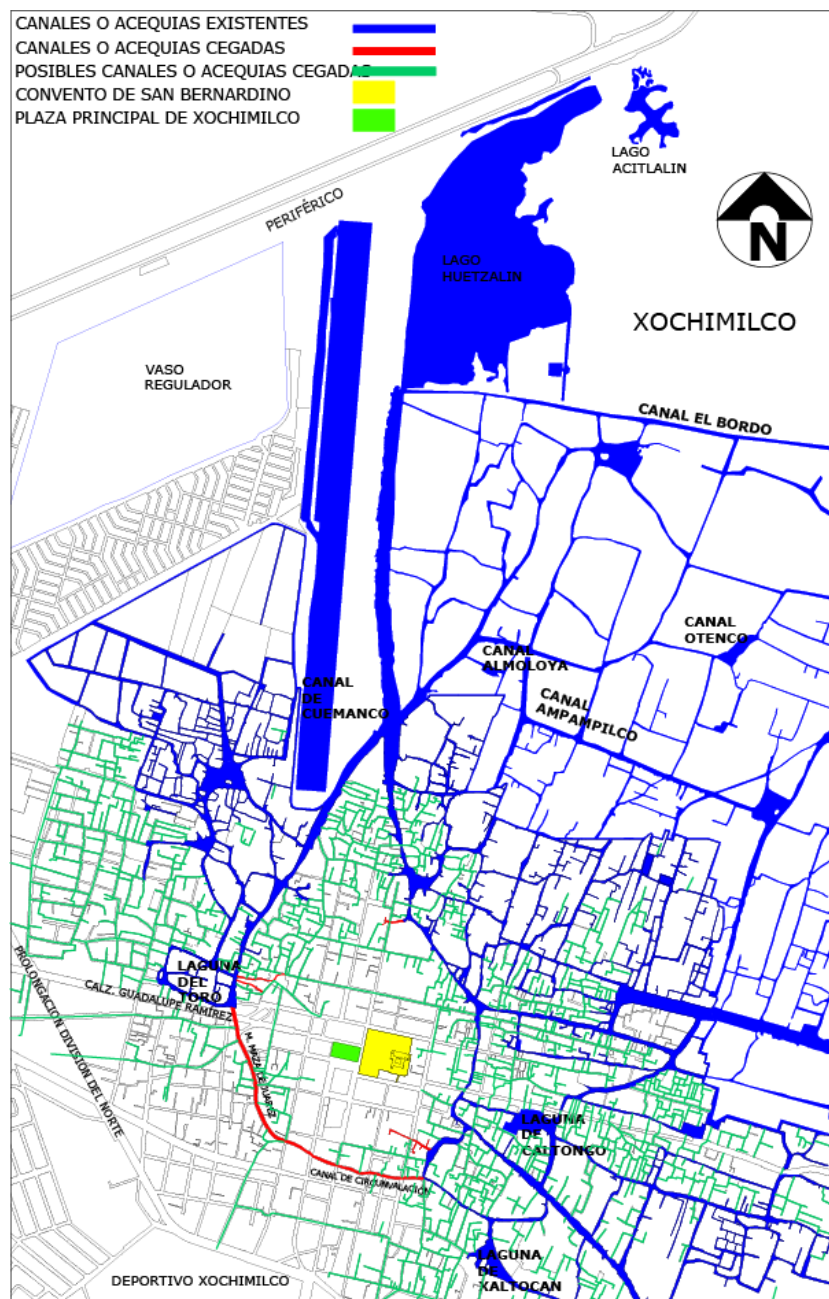


Figura 7. Plano de Xochimilco, en el que se puede observar los canales hoy en día, así como canales probablemente cegados (plano elaborado por Alejandro Jiménez Vaca en 2012 sobre un plano catastral de 2000, actualizado mediante fotografías satelitales de Google Earth de 2011).

Al igual que Tláhuac, Mixquic conservó su situación de pueblo chinampero en pleno lago de Chalco (Bernal 2009:191), manteniéndose así hasta el siglo pasado, cuando la desecación de los lagos hizo que sus abastecimientos de agua se vieran reducidos y su conexión con tierra firme se fuera haciendo más estrecha. A pesar de este desecamiento la existencia de un manantial con una pequeña alberca al norponiente del poblado, la cercanía del río Amecameca y múltiples plantas de agua tratada por parte de Sistema de Aguas de la Ciudad de México permiten mantener una fuerte producción agrícola; sin

embargo, pueden observarse numerosos canales y ahuejotes que ya se han secado, quizá a causa de las aguas con que se riegan los cultivos, pues resulta evidente la contaminación de sus canales y lagunas. En lo que se refiere a la traza urbana del poblado, subsisten vestigios de antiguos canales principales, con las ramificaciones de lo que serían posibles canales secundarios y actualmente son pequeños callejones; tal pareciera que el poblado comenzó con un esquema de una plaza central y vialidades concéntricas, el cual se extendió durante cientos de años hasta unirse con el poblado vecino de Tetelco (véase figura 8).

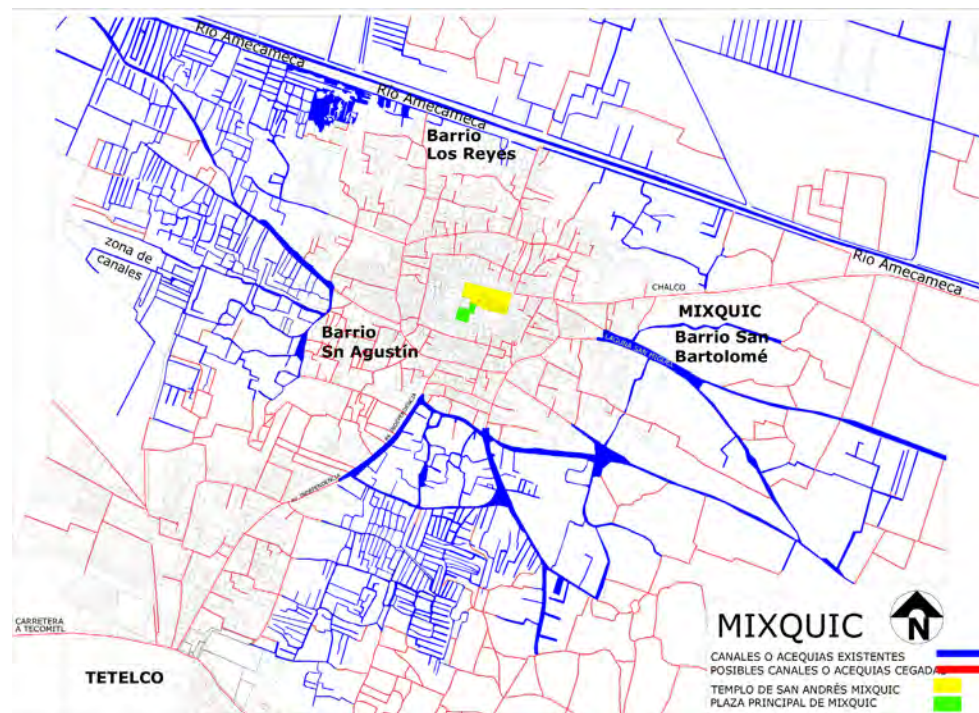


Figura 8. Plano de Mixquic, con los cuerpos de agua y canales existentes hoy en día, así como canales posiblemente cegados. Plano elaborado por Alejandro Jiménez Vaca el año 2012, sobre un plano catastral del año 2000 y actualizado mediante fotografías satelitales de Google Earth del año 2011.

Entre las escasamente documentadas destacan las islas que se encontraban en los lagos septentrionales de la cuenca; es decir, las que se ubicaban en la laguna de Jaltocan o Tonanitla. Una de ellas se denominaba Salinas y se localizaba en el límite de las lagunas de Jaltocan y San Cristóbal; en ocasiones se le representaba en los planos novohispanos como una isla; otras veces se le consideraba como un poblado en el extremo de una península que se encontraba unida a tierra por el lado oriente, y otras ocasiones se le dibujaba como un poblado que dividía los dos lagos de esa zona. Las otras dos islas eran las que le daban nombre a esta laguna: Jaltocan al extremo norte y Tonanitla al sur de ese poblado (véase figura 9).



Figura 9. El poblado de Santa María Tonanitla se encuentra localizado en el norte de la cuenca, justo al sur del pueblo de Jaltocan; se puede observar cierta similitud en su traza urbana con las islas de Xochimilco y Mixquic (dibujo de Alejandro Jiménez Vaca, basado en imagen de Google Earth, del 12 de agosto de 2011).

Poblados ribereños

En las márgenes de los lagos hubo una gran cantidad de poblados que asentaron sus edificios y vialidades parte en el agua y parte en tierra; el desarrollo de esos sitios se originó por la disposición de los sistemas de canales dedicados al cultivo, tanto de chinampas tierra adentro como lago adentro. Entre los poblados que siguieron esa disposición se cuentan Tacubaya, Texcoco, Iztapalapa, Chalco, Tulyehualco, y Tetelco; sin embargo, pocos son los rastros que pueden identificarse en planos actuales porque se ha modificado la traza original de esos sitios, y con ello se perdieron vestigios de los elementos urbanos históricos que los conformaban. En nuestros días el poblado de Chalco se encuentra altamente modificado en su traza urbana, por lo que se perdieron los rastros de su pasado chinampero y en las fotografías satelitales puede apreciarse una línea diagonal donde aún es posible percibir los límites de la ciudad con el lago de Chalco; además de que en el trazado de las calles y en las mismas fotografías satelitales se puede observar el gran acalote que servía de comunicación con los demás poblados chinamperos hasta llegar a la ciudad de México (véase figura 10).

Poblados ribereños al pie de cerros

Una variante de los poblados ribereños fueron los ubicados en las faldas de las zonas montañosas, entre ellos se cuenta a Iztapalapa, Culhuacán, Chimalhuacán, Chicoloapan, Tlapacoya, Acozac y el Tepeyac; la razón de que se localizaran en estas zonas se debe al aprovechamiento de las aguas tributarias provenientes de los cerros o de algún manantial; igualmente aprovechaban los canales naturales para prolongar su trayectoria hacia canales artificiales que rodeaban la ciudad con el

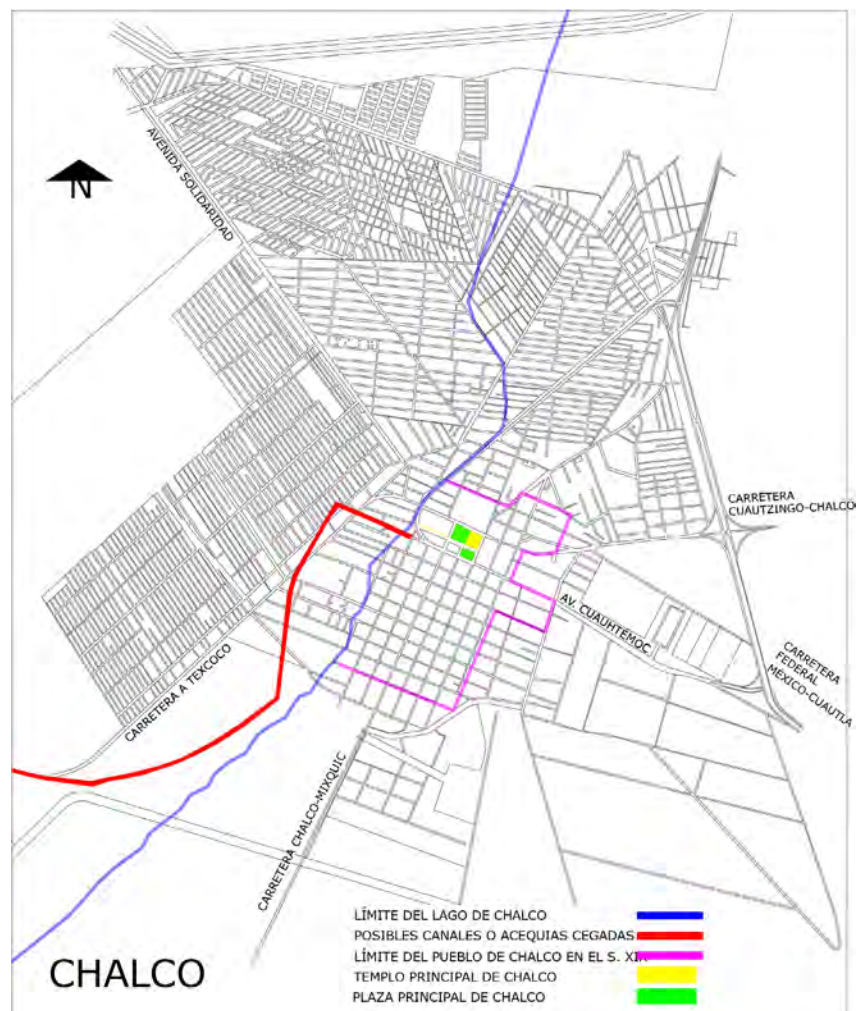


Figura 10. Plano de Chalco con la posible ubicación de la acequia que comunicaba este poblado con la ciudad de México, así como los contornos hipotéticos de la traza de la ciudad y del límite del lago (plano dibujado por Alejandro Jiménez Vaca en 2012, a partir del plano elaborado por Adrián Natividad Cabrera Pérez en 2007 e imagen de Google Earth del 28 de diciembre de 2009).

fin de evitar las inundaciones desviando las aguas hacia zonas de cultivo; además, la disposición de los canales formaban una útil barrera para la protección militar. Este esquema fue asimilado y adoptado durante el periodo novohispano, tal y como puede verse en los proyectos de urbanización realizados en la Villa de Guadalupe. En el pueblo de Chicoloapan se pueden observar diversos canales alimentados por las escorrentías de los cerros cercanos, encontrándose en la traza actual diversas calles que parecieran haber sido en algún momento canales o acequias con la misma función, y por ello es muy probable que los canales existentes en esa zona sean naturales, con una mínima intervención de la mano del hombre, si bien son aprovechados como defensa militar y para evitar las inundaciones (véase figura 11).

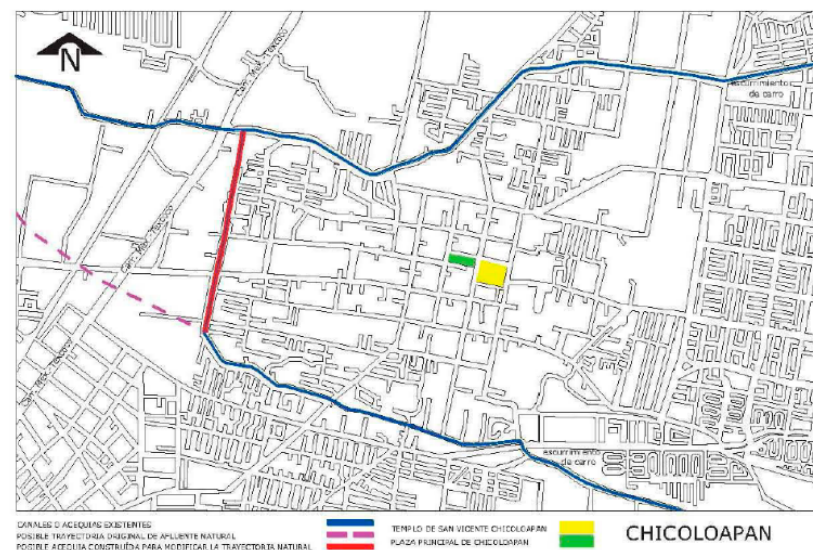


Figura 11. Plano de Chicoloapan donde pueden observar los canales existentes en nuestros días, así como canales que probablemente fueron cegados (plano dibujado en 2012 a partir de un plano dibujado por Benjamín Cedano Villafuerte en 2006).

Conclusiones

Los poblados con herencia prehispánica que se ubicaban en los extintos lagos y sus riberas, tuvieron una traza urbana en la cual repercutió su relación con los lagos, debiendo adoptar la inclusión de acequias en su traza conforme se encontraban más cerca de las lagunas. Por otro lado puede observarse el cambio de uso en varios elementos urbanos: en primer lugar las antiguas chinampas prehispánicas cambian su uso agrícola y se convierten en manzanas para uso habitacional; en cuanto a las vialidades fluviales, los canales cambian de uso en función de su tamaño, convirtiéndose en vialidades vehiculares y peatonales. En lo referente a los canales prehispánicos, tuvieron similitudes con sus análogos occidentales en tanto fueron utilizados para la protección militar, según señalaron Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo, quienes como hombres de batalla pusieron gran atención en la disposición estratégica de las calzadas, puentes, albarradas y, por supuesto, las acequias, mismas que dificultaban el acceso a los poblados chinampecas y cuyo ejemplo más destacado es la ciudad de México-Tenochtitlán. Otros poblados se localizaban al pie de cerros estos últimos parecen adoptar un esquema totalmente autóctono, el cual tuvo una continuidad durante el virreinato, un periodo en el cual se añade la función de resguardo de los poblados para controlar el paso de las mercancías y el cobro de impuestos de las mismas, observándose ejemplos de lo antes referido en poblados como la Villa de Guadalupe.

En algunos de los principales poblados de la cuenca de México se puede observar que se ha perdido gran parte de los vestigios de su pasado lacustre, lo cual permite valorar a los que aún sobreviven en la zona sur, entre ellos Xochimilco, Tláhuac y Mixquic. Sin embargo, tal pareciera que el descuido en el cual han caído puedan hacer que en un futuro muy cercano éstos también puedan perderse, en primer lugar, por la

contaminación; en segundo lugar por el abandono de las chinampas como medio de producción agrícola, siendo Mixquic un caso excepcional en que la producción agrícola es aún muy alta; otro de los grandes problemas es el de las construcciones que invaden por completo las zonas de cultivos, con lo cual se rompe el equilibrio ecológico de la zona. La urgencia de emprender planes de rescate ambiental y urbano en estas áreas chinamperas es imperativo si se quiere preservar este patrimonio, ya que son herencia tangible para las generaciones venideras, tratando de evitar que en un futuro sólo queden testimonios en documentos, añorando románticamente los momentos en que esos lugares existían, tal y como ocurre con algunos de los núcleos urbanos señalados aquí.

Referencias

Archivo Histórico del Distrito Federal (AHDF).

Cortés, Hernán (2010), *Cartas de Relación*, México, Porrúa. p. 77, 183-184.

Departamento del Distrito Federal (DDF) (1975), *Memoria de las obras del Sistema de Drenaje Profundo del Distrito Federal*, México, Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios, pp. 86-87.

Díaz del Castillo, Bernal (2009), *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, Porrúa. 159-160, 191, 249 y 345.

Cervantes Borja, Jorge E. y Alfaro Sánchez, Gloria (2000), *La ciudad de México en el fin del segundo milenio*, México, Gobierno del Distrito Federal/El Colegio de México, pp. 47-48.

Fondo Ayuntamiento del Gobierno del Distrito Federal, Sección Ríos y Acequias.

Gibson, Charles (2007), *Los aztecas bajo el dominio español*, México, Siglo XXI, pp. 226-229.

González Aparicio Luis (1973), *Plano reconstructivo de la región de Tenochtitlán*, México, INAH.

Jalpa Flores, Tomás (1998), “La Provincia de Chalco, siglos XVI-XVII”, en *Novahispania*, 3. pp. 135, 179-185.

Plo y Camín, Antonio (1838), *El Arquitecto Práctico, Civil, Militar y Agrimensor*, París, Imprenta de Pillet Ainé.

Reyna, María del Carmen (1995), *Tacuba y sus alrededores, siglos XVI al XIX*, México, INAH, pp. 17-27.

Rivera Cambas, Manuel (2000), *México pintoresco artístico y monumental*, México, Valle de México, pp. 26, 517, 518, 523-535.

Schuetz, Mardith K. (1987), *Architectural Practice in Mexico City*, Tucson, The University of Arizona Press Tucson.

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

La fotografía del Distrito Federal 1880-1885

Daniela Santhi Carreón Cano
Silvana Berenice Valencia Pulido

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Fotografía, Distrito Federal, siglo XIX, vistas.

Resumen

El objetivo del proyecto es realizar una investigación sobre la producción fotográfica de vistas del Distrito Federal en el periodo 1880-1885, a partir de una metodología que acota temporalmente a sus productores y a sus fotografías. También busca realizar un trabajo interdisciplinario e interinstitucional que contempla las áreas histórico-sociales, documentales y de conservación patrimonial. Como meta principal se propone la reconstrucción virtual de un cuerpo fotográfico, ahora disperso en distintos acervos ubicados en diferentes partes del mundo, y que carece de la información básica necesaria para servir a la investigación y dar acceso a este patrimonio cultural.

Introducción

Inicialmente, la historia sólo consideraba como fuente de información a los documentos escritos; sin embargo, hoy gran parte de las investigaciones históricas toman en cuenta diferentes documentos como testimonios de eventos, prácticas o pensamientos de épocas pasadas, entre los que se encuentran las fotografías. Pero dentro de los estudios históricos predomina el uso de la fotografía como mero registro de la imagen; es decir, se considera únicamente el hecho o personaje fotografiado, al margen de la materialidad que posibilita su existencia. Por otro lado, las monografías de fotógrafos son el tipo estudio más abundante en torno a la fotografía en México, y en ello se considera a estos personajes como artistas creadores desde la perspectiva de la

historia del arte sin contemplar las formas de producción fotográfica en el siglo XIX ni sus formas de distribución y consumo.

Hoy en día existen propuestas para las cuales la investigación histórica, social y cultural requiere establecer una visión unificadora, de tal modo que tenga en cuenta los diferentes elementos y aspectos que constituyen el problema a estudiar, no sólo su contexto social sino también el medio material o tangible de las huellas testimoniales, que en conjunto transmiten información pretérita a diferentes niveles. Por tanto, los distintos aspectos que implican la materialidad de la fotografía se deben articular y contextualizar para generar explicaciones a partir de su uso como un documento complejo, y no sólo a partir de lo visual o estético.

Como ejemplo de este enfoque, el proyecto “La fotografía del Distrito Federal 1880-1885” desarrolla una investigación interdisciplinaria que involucra a las ciencias histórico-sociales, la documentación y la preservación patrimonial, con el fin de apuntar hacia una nueva historia de la fotografía, con base en el análisis de un espacio y un periodo histórico muy concretos. Este trabajo es coordinado por el doctor Fernando Aguayo, del Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora; con la participación de Laura Castañeda, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM; la fotógrafa Lilia Martínez, de la Fototeca Lorenzo Becerril, y las autoras de estas líneas.

En este texto se destacan las tareas en que los conservadores-restauradores pueden apoyar a investigaciones multidisciplinarias como la que aquí nos ocupa, en la medida en que aportan sus conocimientos especializados en materia de documentación, caracterización material e identificación de la evidencia física de sus diversos usos. Lo anterior permite exponer la forma de sistematizar la información a gran escala, a fin de que el acceso a la misma se realice de forma ordenada, y entonces poder generar conclusiones sobre las prácticas fotográficas en el periodo y lugar analizados.

Las vistas fotográficas

Para 1880 la fotografía había alcanzado un gran desarrollo desde su invención en 1839: su uso cotidiano era más aceptado y extendido, sobre todo en cuanto al registro de personas y de temas que podían abordarse en el estudio fotográfico, entre ellas la representación de escenas y la caracterización de los tipos populares.

Las imágenes fotográficas que una sociedad consume, son una ventana a lo que se busca ver. Así, esta práctica hace posible la observación de cosas lejanas en tiempo y espacio, por lo que el siguiente paso en el mercado de productos fotográficos era capturar los espacios y el contexto cultural que conformaban el mundo, distribuyéndolos de forma masiva. En este marco cultural se genera un producto denominado “vista”, el cual básicamente tenía por objeto capturar los espacios que se apreciaba desde el punto de vista del autor¹, englobando generalmente lo que hoy se conoce como paisaje, aunque también dicho término incluía el registro arquitectónico y de escenas costumbristas.

El desarrollo de la fotografía de la época había generado que dicha práctica fuera una actividad rentable. Existían firmas fotográficas que se dedicaban al trabajo de realizar vistas, y que en la literatura se han considerado como “fotógrafos viajeros”.² Sin embargo, no sólo fotógrafos que trabajaron de

¹ Krauss (2006: 154-155) refiere que el concepto de vista remite a que se registra “un momento en una compleja representación del mundo”, sin que esto implique la mediación de una interpretación artística. Las producen empresas y por lo general eso implica que el autor no sea un elemento preponderante en su consumo dentro de la sociedad.

² Este término se ha utilizado para agrupar a los fotógrafos que se trasladaban a diferentes lugares para registrar aspectos de la sociedad y el entorno natural, con fines que “iban de lo científico a la ilustración anecdótica del país” (Casanova, 2005: 12).

manera ocasional en México fueron quienes se dedicaron al registro, producción y distribución de fotografías del país.

Entre los fotógrafos y editores que ejercieron el comercio de vistas mexicanas es posible descubrir representantes extranjeros que viajaban durante lapsos determinados para realizar sus tomas en México, como Benjamin Kilburn, C.B. White, William Henry Jackson o Desiré Charnay. Sin embargo, otros decidieron radicar en el país de forma definitiva o por periodos más extensos, para establecerse en estudios o comercios fijos, por ejemplo Gove & North, Julio Michaud y Alfred Briquet. También es posible identificar empresas fotográficas nacionales como Lorenzo Becerril, María Guadalupe Suárez, Flaviano Munguía y el estudio de Cruces y Campa. Algunos de ellos se especializaron en la distribución de vistas estereoscópicas.³

Las vistas mexicanas eran comercializadas entre la sociedad como colecciones de tomas, ya sea que se adquiriera la compilación en el álbum o mediante fascículos coleccionables denominados “series”. Las vistas eran un objeto versátil, lo que facilitaba su colocación en el mercado. De esa forma, los temas reconocidos en ellas buscaban representar de la mejor manera la cultura del lugar, registrando espacios con significado o aspectos icónicos de la sociedad. En consecuencia, las vistas representaban un producto fotográfico que había tenido un gran desarrollo para 1880; incluso, este tipo de tomas había definido un lenguaje visual para que el registro obtenido tuviera buena aceptación entre el público consumidor. A diferencia del retrato, que busca complacer a un cliente definido, en el caso de las vistas este consumidor se vuelve genérico y más

³ Las vistas estereoscópicas son pares de imágenes registradas en una misma toma fotográfica, capturadas con una ligera inclinación para provocar un efecto tridimensional al ser observados a través de un visor estereoscópico. Casi siempre se montaban horizontalmente sobre una tarjeta de cartulina (Córdova, 2000: 95)

variado; por tanto, el recurso visual optó por generar imágenes que abarcaran lo más posible de una escena, con una composición y una estética que privilegiaran los atributos de los objetos capturados en cada toma (Córdova, 2000:26-27).

Es importante mencionar que para la mentalidad decimonónica las imágenes fotográficas eran un elemento trascendental en la estructura de los argumentos, y a partir de ellas era posible crear una visión de la “realidad”. De esta manera, las vistas eran concebidas como elementos que permitían tener evidencia fiel de la existencia y características de territorios lejanos y ajenos, que saciaban la curiosidad de los interesados y mostraban aspectos de oportunidad para los empresarios en busca de ampliar sus inversiones en nuevos territorios.

Suele considerarse que los espacios y escenas capturados en las vistas del país se repiten de manera constante. Esta situación puede explicarse por las características propias de las técnicas y los equipos fotográficos de la época, pero también por los intereses y gustos predominantes y distintivos de la cultura visual⁴ dominante en un periodo histórico. Estas circunstancias ha provocado confusiones respecto a la atribución de autorías de ciertas tomas, las cuales únicamente han basado su análisis en la imagen, dejando de lado la materialidad y, por tanto, la factura características de cada firma fotográfica. Sin embargo, de la misma forma que la diversidad de nacionalidades está presente en las personas que se dedicaron al registro, factura y comercialización de vistas mexicanas, es factible identificar diferentes conceptos sobre la práctica de la fotografía y sus posibilidades, así como de las intenciones sobre el registro del entorno y costumbres en México a partir de la materialidad de las tomas.

⁴ El término de cultura visual supone que la visión es una habilidad cultivada y aprendida en un contexto social determinado culturalmente (Telesca, 2009).

Metodología

Los cuerpos documentales

De acuerdo con Ginzburg (2007:12), en las investigaciones históricas es muy común encontrar que “los historiadores confunden la documentación que ellos conocen con toda la documentación disponible y después la documentación disponible con toda la que ha sido producida, e incluso esta última con la realidad social entera que ha producido dicha documentación”. Es necesario recordar que los vestigios de épocas anteriores que hoy conocemos son los que han logrado sobrevivir al inevitable paso del tiempo, y a la destrucción producto de fenómenos sociales y culturales. Al ignorar esta última consideración se obtienen resultados y conclusiones que a la larga suelen ser refutados a la luz de nuevos testimonios o evidencias que no fueron considerados de manera previa.

Por ello en este proyecto se propuso la creación de copiosos cuerpos documentales, donde la singularidad pueda ser demostrada de tal modo que ofrezca indicios sobre fenómenos sociales más generales. En primer lugar, esta recopilación reconstruye las series, grupos de vistas y álbumes realizados por cada una de las firmas fotográficas en el periodo de estudio, recuperando además el ordenamiento original con que se editaron esos materiales. En primera instancia se identificó el total de vistas producidas, para después seleccionar las correspondientes al Distrito Federal.

Los principales acervos fotográficos del país, y algunos del extranjero, resguardan ejemplares de las fotografías relativas a la presente investigación. En primer lugar, los objetos manufacturados en la época, llamados *vintage* o *impresiones de época*, además de copias y objetos fotográficos elaborados en años posteriores. De igual forma, en principio se registraron todas las vistas de México correspondientes las casas fotográ-

ficas de interés para este estudio, y más tarde se seleccionaron las correspondientes al periodo 1880-1885.

La búsqueda de vistas se realizó en los siguientes acervos: la Fototeca Nacional, la Fototeca de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Fundación Cultural Televisa, el Archivo General de la Nación, el Archivo Museo de la Fotografía, la Biblioteca Francisco Xavier Clavijero de la Universidad Iberoamericana y la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América.

La documentación

Otra de las propuestas metodológicas que orientó este proyecto se relaciona con la necesaria documentación de los cuerpos fotográficos y de cada pieza en lo individual, conforme a los criterios de las ciencias de la documentación. Esta acción constituye la base para analizar cuantitativa y cualitativamente el cuerpo documental acopiado y que se compone de 5705 objetos fotográficos. Es importante destacar que la sistematización de la información generada a partir de un corpus de tal dimensión es imprescindible para formar conclusiones con base en el mismo, sin perder perspectiva entre la abundancia de datos.

El registro de las características físicas y de contenido de la imagen de cada ítem identificado se realizó en tablas organizadas con base en los “Lineamientos para de descripción de fotografías” de Aguayo y Martínez (2012: 191-228), con la intención de estandarizar los criterios utilizados por todos los integrantes del equipo. Asimismo, cada aspecto documentado se hizo a partir de las fortalezas de cada investigador, de acuerdo con su área de especialización académica e integrando una verdadera participación multidisciplinaria.

La tarea resultó trascendental para caracterizar material e intelectualmente las particularidades que identifican el trabajo de cada firma fotográfica. Al mismo tiempo, facilitó la tarea de identificar las reprografías realizadas en fecha posterior al periodo de estudio, aunque elaboradas a partir de capturas hechas entre 1880 y 1885.

En la tabla I puede apreciarse la cantidad de objetos fotográficos encontrados por firma, así como del total de imágenes de México identificadas y el número de ellas relativas exclusivamente al Distrito Federal.

Firma fotográfica	Items	Imágenes de México	Imágenes del D. F.
Alfred Briquet	1577	961	322
Gove & North	2365	579	147
William Henry Jackson	1351	465	86
Lorenzo Becerril	391	350	122
Ma. Guadalupe Suárez	19	13	13
Gallardo	2	2	2
Total	5705	2370	692

Tabla I. Vistas mexicanas encontradas de seis firmas fotográficas.

Características materiales de las vistas fotográficas del Distrito Federal

Una fotografía es un objeto que contiene diversos elementos, el principal de ellos lo constituye la imagen que porta. No obstante, sin la parte material intrínseca al objeto la imagen nunca podría haber existido.

Por otro lado, no basta con señalar que las imágenes positivadas de este periodo fueron realizadas en papeles a la albúmina, como se afirma en diversos textos de la época. En

este proyecto se analizaron las similitudes y las diferencias de estas genéricas albúminas para entender sus procesos de manufactura, lo cual contribuye a la singularización de las firmas fotográficas. El tamaño y formato, los encuadres, las inscripciones en cada uno de ellos, los tipos de soporte secundario y los adornos se han estudiado y clasificado para identificarlas como propias de una determinada firma.

En seguida se presentan las principales características materiales que identifican la producción de vistas de las firmas incluidas en el presente trabajo. La descripción corresponde al universo de objetos encontrados, pues a partir de la comparación del total de ítems fue posible discriminar las copias fotográficas elaboradas en el periodo de estudio. No se ha incluido el trabajo de Gallardo porque sólo se identificaron dos piezas de ese autor. Es necesario aclarar que las medidas indicadas son valores aproximados, debido a que el recorte manual de los soportes presenta ligares variantes en milímetros; además, esos valores se expresan en pulgadas para hacer referencia al actual tamaño estándar de los materiales fotográficos; sin embargo, enfatizamos que en el siglo XIX los formatos no estaban totalmente homogeneizados ni eran representados como se haría más tarde con la industrialización de los mismos.

Alfred Briquet

Esta firma es la más compleja en cuanto a la diversidad de objetos fotográficos realizados, pues entre su producción se encontraron negativos y positivos sueltos, y otros formaban conjuntos para integrar distintos álbumes. Asimismo destaca la formación de series para la distribución de las piezas por separado.

Únicamente se hallaron tres negativos, los cuales fueron realizados con emulsión de gelatina sobre vidrio. Cada uno presenta diferentes espesores: 2, 3 y 4mm, con medida

de 6 1/4x8 1/2". Todos presentan inscripciones en la parte inferior de la imagen, escritas con tipos mecánicos sobre un papel translúcido; además, en los cantos están protegidos con cinta de papel negro. La información inscrita, el proceso de manufactura y las medidas, menores a las imágenes en positivo, indican que estos negativos fueron realizados a partir de otros objetos fotográficos y no del registro directo de la vista capturada.



Figura 1. Detalle de las inscripciones en los negativos.

En cuanto a los formatos de las piezas sueltas, es posible distinguir vistas estereoscópicas y vistas simples. Las imágenes estereoscópicas están impresas en papel albuminado montado sobre cartones de 9x17.5 cm, que corresponde a uno de los tamaños más utilizados para este tipo de fotografías. En cuanto a los pares estereoscópicos, cada imagen mide 3x3". El soporte secundario casi siempre muestra los datos de la firma y el título de la serie a la que pertenece.

Las vistas sencillas se encuentran en tres tamaños: 8x10 1/2", 7x9 1/2" y 5x7 1/4", por lo general sin soporte secundario. En los dos primeros casos, todos los ejemplares son albúminas; además es posible encontrar un cintillo de 3 cm

adherido en la parte inferior de la imagen, donde pueden verse los datos impresos de la firma, el título de la serie, y el número y la denominación de la imagen registrada, este último aparece en inglés y en español. En algunos casos las impresiones presentan al reverso sellos de las casas que las distribuyeron o comercializaron, entre las cuales destaca la doraduría de Claudio Pellandini y la editorial de Julio Michaud. Asimismo, en ocasiones aparece la firma A. Briquet en la emulsión de las fotografías.



Figura 2. Detalle de la firma en la emulsión y las inscripciones en el cintillo.

Las piezas de menor tamaño son impresiones en gelatina de revelado, y la rotulación aparece en la misma emulsión, donde destaca la propiedad de las fotografías de A. Briquet como fotógrafo, así como la fecha en que fueron registradas: entre finales del siglo XIX y principios del XX.

Finalmente, se encontraron álbumes realizados por esta compañía fotográfica con temáticas muy específicas, como el registro del Distrito de Chalco, de la compañía El Buen Tono y de la Compañía Destiladora. Originalmente estos compendios se encontraban encuadrados, aunque hoy en día algunos han sido separados. Las impresiones son en papel albuminado de 7x9 1/2", los datos de cada vista se encuentran impresos sobre la página del álbum a la cual están adheridas.

Gove & North

De esta compañía se encontró el mayor número de ítems en los acervos incluidos. Sin embargo, de su factura únicamente se encontraron imágenes positivas en albúmina, destacando la continuidad de la elaboración con este material a lo largo de varios años de producción. Por lo general presentan el título de la vista y un número que identifica la imagen inscritos en el negativo, que va del 1 al 790; por tanto, esta información forma parte de la misma emulsión en el positivo. Como parte de la producción de esta firma se registraron siete diferentes tipos de inscripciones, caracterizados por las letras en script, versales, versalitas, egipcias y combinaciones de las anteriores –algunas de ellas asociadas a los sucesores de esta empresa.



Figura 3. Diferentes tipos de inscripciones de la firma Gove & North.

Se identificaron cuatro tamaños: 8x11” (el mayor y más abundante), 6 1/4x10 3/4”, 4 1/2x7 1/2” (el único con soporte secundario) y 4 1/4x7 1/4”. Aunque se hallaron pocos ejemplares montados, éstos destacan por sus características de presentación, con las impresiones adheridas sobre soporte de cartón de cuatro capas con cantos dorados, los cuales miden 13.5x21.5 cm; al reverso presentan el sello del estudio fotográfico ubicado en Espíritu Santo 7, México, identificado como Fotografía Americana de Gove & North y en ocasiones sólo de Noth.



Figura 4. Anverso y reverso de una vista con soporte secundario.

Al reverso de algunos ejemplares sin soporte auxiliar se encuentra el sello D.S. Spaulding, casa comercializadora e importadora de objetos muy diversos, entre ellos vistas, ubicada en la calle de Cadena 3, en la Ciudad de México.

William Henry Jackson

El análisis de la producción de esta firma fotográfica mostró un amplio universo que refleja la complejidad de la producción a nivel masivo. El corpus documental analizado contiene matrices, entendidas como el negativo *master* del que procedían las imágenes, pero también abarca vestigios del proceso de producción, tales como negativos copia de época, impresiones con distintas calidades de proceso y material listo para circulación comercial.

Los productos disponibles en el catálogo de esta firma en la Biblioteca del Congreso son: linternas mágicas, vistas estereoscópicas, e impresiones 4¼x7¼”, 8 x10”, 11x14” e impresiones mamut de 18 x 22”. Lo que se encontró durante el proceso de documentación en los acervos de México es que la tipología de especímenes fotográficos son piezas con soporte de papel en procesos a la albúmina, colodión o gelatina de ennegrecimiento directo. Las impresiones pueden tener margen o no. Existen piezas con un formato mixtilíneo, donde al analizar la relación con el material negativo se encontró que la firma utilizaba este recurso para aprovechar las áreas de la imagen con mejor definición, composición y calidad de negativos más grandes. La mayoría de las impresiones tienen albúmina como material aglutinante, aunque otras piezas tienen como aglutinante gelatina o colodión de ennegrecimiento directo.



Figura 5. Formato mixtilíneo que presentan algunas imágenes positivas de la firma.

Respecto a la denominación temática, por lo general las inscripciones se ubican en el perfil inferior, y casi siempre hacia el lado izquierdo; sin embargo, en otros ejemplares están colocadas al centro. Los textos están compuestos por una serie de cuatro dígitos numéricos seguidos del tema de la imagen. Para la designación de las inscripciones es posible distinguir caracteres manuscritos, en la que se usan mayúsculas con letra de molde y una ligera inclinación a la izquierda, así como textos con tipos mecánicos donde se utilizan mayúsculas y minúsculas. Es importante mencionar que todas estas leyendas están escritas en inglés, lo cual limita su lectura a personas que hablan ese idioma.

La denominación autoral puede estar presente o no, sin embargo es uno de los indicios para fechar la producción. La firma W.H. Jackson trabajó hasta 1898, cuando se fusiona con la Detroit Publishing Company, una compañía de peso in-

ternacional de producción de postales. Al venderse el catálogo sobre México se modifica la designación numérica, algunos títulos y la designación autoral.

o



Figura 6. Caligrafía usada en algunas piezas, asociada a la denominación autoral, la firma.

Lorenzo Becerril

Tradicionalmente se ha asociado este nombre con el desempeño del fotógrafo como retratista de estudio, debido a su gran producción de tarjetas de visita en ese género. No obstante, a partir del presente trabajo de investigación se da a conocer la labor de este personaje realizó al registrar el entorno del país.

La mayor proporción de las vistas identificadas de esta compañía forman parte de dos álbumes de la Biblioteca Nacional de Antropología, los cuales se integraron a partir de piezas sueltas. Esta compilación permitió conservar y reconocer gran

parte de la serie de vistas denominada *Álbum mexicano* que este estudio fotográfico comenzó a formar en 1881 (Matabuena, 1991) y que, según la publicidad de la época, estaría integrado por 600 vistas del país (Mata, 1885-1886: 836). Todas las imágenes están identificadas mediante inscripciones en su borde inferior, colocadas desde el negativo, que indican el lugar, el título de la toma y su número.



Figura 7. Detalle de las inscripciones en las vistas del *Álbum mexicano*.

El corpus de esta firma está constituido por impresiones en papel albuminado en dos tamaños: 71/2x91/2" y 4x6". Del primero se encontraron pocos ejemplares, los cuales no presentan soporte auxiliar; el nombre del autor fue inscrito con tipos mecánicos sobre un papel translúcido colocado en una esquina inferior del negativo, por lo que dicho texto aparece en la imagen como parte de la emulsión fotográfica. Todas las fotografías del segundo formato, se encuentran adheridas a un soporte secundario, que en el caso de los álbumes lo constituyen sus propias páginas. En cuanto a las piezas sueltas, éstas se encuentran montadas sobre cartones de tres capas que pueden ser de color amarillo o blanco. Al reverso de los cartones amarillos puede verse el sello del estudio con su dirección y el título de la serie, en el cual destacan dos variantes: una con la impresión de una medalla de reconocimiento al trabajo fotográfico con la dirección de Mesones 3 en Puebla, y otra con dos distinciones y ubicación en la 2a. calle de Mercaderes 9 de la misma ciudad. La identificación de esta firma en las fotografías sobre cartones blancos se encuentra gofrada en la esquina inferior derecha de la pieza.

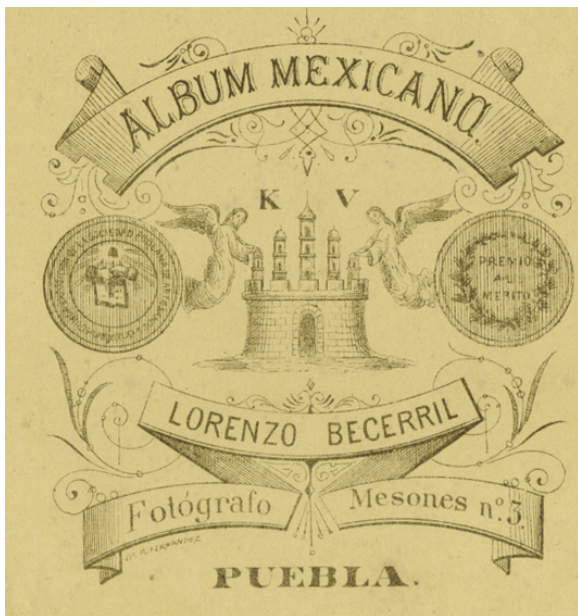


Figura 8. Identificadores en las vistas del estudio fotográfico de Lorenzo Becerril.

María Guadalupe Suárez

Antes de iniciar nuestro proyecto sólo se tenía noción del trabajo de esta fotógrafa por medio de la publicidad de su estudio en periódicos de la época, y apenas se había publicado una fotografía de ella (Rodríguez, 2012). A partir de la presente investigación fue posible identificar 19 objetos fotográficos relacionados con esta firma, lo cual representa un gran logro para comenzar a relacionarse con un trabajo fotográfico hasta ahora poco conocido. Las piezas encontradas corresponden a la serie *Álbum fotográfico de México*.

En este caso se ubicaron cinco negativos de nitrato de celulosa 4x5", lo cual indica que fueron realizados después de 1890. Éstos registran fotografías en positivo que se encontraban montadas sobre un soporte auxiliar; en las imágenes puede distinguirse la decoración que presentaba el soporte secundario, así como las inscripciones que identificaban la serie de vistas y la casa editora.

Respecto a las catorce imágenes en positivo encontradas, todas fueron realizadas en papel albuminado; además, ocho de ellas presentan un soporte secundario de cartón, de las cuales seis tienen al frente una hoja adherida con texto relativo al edificio registrado. Todas las impresiones tienen las esquinas recortadas y miden 41/4x51/2" y los cartones 16x21.5 cm. Las que están montadas se encuentran adheridas al centro del soporte auxiliar, delimitadas por un marco de diseño fitomorfo o mixtilíneo en las esquinas impreso sobre el cartón; además, el soporte secundario presenta en un extremo el título de la serie y el tipo de edición y en el otro el nombre de María Guadalupe Suárez, quien se ostenta como propietaria y editora. Se distinguen dos tipos de cartón: de tres capas color ocre claro y de dos capas color blanco; en el primero es posible encontrar dos diferentes tipos de rosetones fitomorfos en las esquinas del marco, y en el segundo las esquinas del recuadro están decoradas con diseños mixtilíneos.

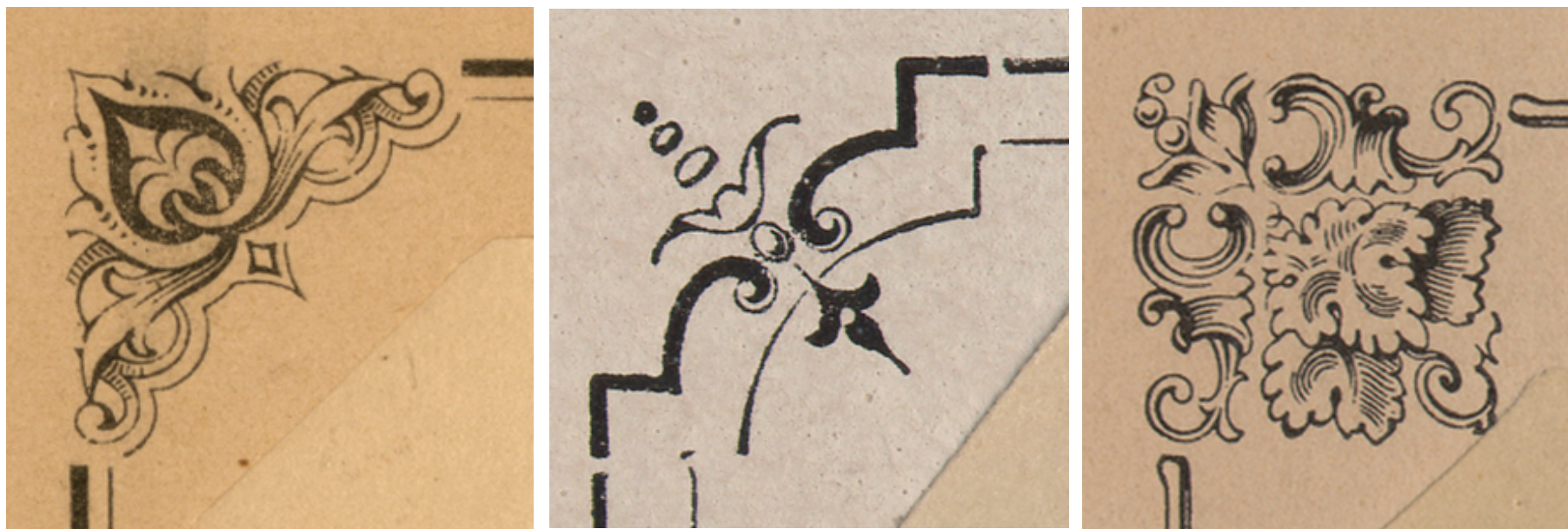


Figura 9. Decoraciones de las esquinas del marco de las fotografías montadas.

En cuanto a las hojas anexas que presentan textos alusivos a la imagen, éstos se encuentran impresos en hojas de papel, ligeramente más grandes que el cartón, color ocre claro; en la parte superior se encuentra el título de la vista y el texto está distribuido a dos columnas. Algunos de ellos carecen de fecha y se relacionan con los cartones ocre con rosetón en triángulo, los que datan de septiembre de 1882 corresponden a los de cartón ocre con rosetón cuadrado, mientras los fechados entre noviembre de 1882 y enero de 1883 pertenecen a los de cartón blanco con esquinas mixtilíneas.



Figura 10. Anverso y hoja anexa de una vista.

La fotografía de la Ciudad de México 1880-1885

Las imágenes del Distrito Federal registradas por las distintas firmas fotográficas de que da cuenta en este estudio permiten recuperar aspectos que muestran la identidad de la Ciudad de México y sus alrededores dentro de la cultura visual de finales del siglo XIX. Finalmente, se registran atributos del Distrito Federal que contribuyen a conformar una identidad de la misma mediante la descripción visual de los componentes culturales y que reflejan la función para la cual estaban conformadas las vistas: mostrar la visión que tenía un fotógrafo acerca del Distrito Federal. Con el propósito de caracterizar los temas que trataron las distintas firmas se recurrió a identificar las estructuras formales registradas. Es decir, el objetivo de las distintas imágenes que conformaron el catálogo de los distintos autores en función de diversos temas, por ejemplo, iglesias y templos, edificios (casas, hoteles, edificios públicos), paseos y jardines, estatuas y monumentos, vistas rurales, urbanas y naturales, e incluso escenas costumbristas y tipos populares. El identificar las estructuras formales de cada autor permite establecer, por una parte, la manera en que cada firma conformará la estructura del catálogo y los temas predominantes, ya sea porque registra un identificador primordial de la cultura, o bien porque para el fotógrafo es necesario mostrarlo como parte del corpus de imágenes.

Es importante señalar la existencia de algunos temas coincidentes que los distintos autores integraron como parte de su producción, y que incluso fueron presentados en dimensiones variables dentro de los catálogos. Lo anterior muestra que quizá esperaban un amplio nivel de comercialización entre sus consumidores, sobre todo de aquellos monumentos o lugares que implicaban un reconocimiento por parte de la sociedad de la época. Un ejemplo de esto son las distintas tomas de la catedral Metropolitana, mismas que un autor como Briquet



Figura 11. Diferentes imágenes de catedral.

consideró importante registrar en distintos periodos, mientras la firma W.H. Jackson ofrecía la posibilidad de adquirir esa misma imagen en dos diferentes tamaños. Por otra parte, esta característica permite reconocer cómo una compañía iba construyendo el catálogo, lo cual se refleja en la materialidad del objeto. Si se trataba de una imagen fundamental dentro del discurso temático, se planteaba la posibilidad de registrarla con distintas cámaras, y se generaba así la posibilidad de producirla en distintos tamaños y modos de presentarla.

Las discrepancias en los temas obedecen a las decisiones autorales sobre el discurso del catálogo. Esto tiene que ver con el público para el cual está pensada la producción y con el interés que muestra el propio fotógrafo ante las manifestaciones culturales a registrar. En el caso de los fotógrafos extranjeros estudiados, la producción de imágenes sobre tipos y costumbres populares es más común que en el trabajo de firmas mexicanas como María Guadalupe Suárez o Lorenzo Becerril.

Conclusiones

La realización de vistas fotográficas de diferentes lugares del mundo fue una actividad ampliamente difundida en el siglo XIX, la cual se prolongó hasta las primeras décadas del siguiente siglo. La gran demanda de vistas mexicanas, tanto en el país como en el extranjero, tuvo como consecuencia que varios fotógrafos, casas fotográficas, comercializadores y editores se dieran a la tarea de formar y distribuir colecciones y series que registraban el entorno natural y arquitectónico de México, así como algunas escenas representativas de la vida cotidiana en diferentes lugares del país.

La conformación material y formal de las vistas mexicanas estuvo determinada por su función social y condicionada por las formas de ver de la época. La información que se deseaba

transmitir a través de esos registros del entorno y las costumbres concuerda con el concepto que se tenía sobre la veracidad de la fotografía, así como del estereotipo de México y los mexicanos en el siglo XIX. De esta forma, las vistas de México constituyen una forma de comunicación visual de la sociedad que los generó, y los materiales y procesos usados en su elaboración son el medio de transmisión del discurso expresado en la comunicación y las preferencias hacia los consumidores del producto fotográfico.

La fotografía es un objeto complejo, el cual solamente se puede comprender en el marco de sus contextos de producción. Por ello es fundamental adoptar una propuesta ontológica de la fotografía como base para realizar una investigación, a partir de diferentes técnicas y herramientas metodológicas. También se debe fomentar el intercambio multidisciplinario en las diferentes formas de abordar la investigación alrededor de la fotografía.

Bibliografía

Aguayo, Fernando (2003), *Estampas ferrocarrileras. Fotografía y grabado 1860-1890*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Aguayo, Fernando y Julieta Martínez, Julieta (2012), "Lineamientos para la descripción de fotografías", en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, pp. 192-228.

Casanova, Rosa (2005), "De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890", en AA.VV., *Imaginarios y fotografía en México. 1839-1970*, Barcelona, Lunwerg /Sinafo-INAH-Conaculta.

Córdova, Carlos (2000), *Arqueología de la imagen. México en vistas estereoscópicas*, México, Museo de Historia Mexicana.

Diccionario de la lengua española (2013), documento electrónico disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=empresa>, consultado en junio de 2013.

Dubois, Philippe (1994), *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós (Comunicación).

Fuentes de Cía, Ángel (2004), “Preservación del patrimonio fotográfico: problemas y necesidades”, en *Imagen, Cultura y Tecnología*, Segundas jornadas, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid/ Instituto de Cultura y Tecnología Miguel de Unamuno/ Instituto Agustín Millares de Documentación y Gestión de la Información, pp. 15-21.

Ginzburg, Carlo (2007), “Reflexiones sobre una hipótesis: el paradigma indiciario, veinticinco años después”, *Contrahistorias, La otra mirada de Clío* 7: 7-16.

Krauss, Rosalind (2006), “Los espacios discursivos de la fotografía”, en Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma.

Marzal Felici, Javier (2009), *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de las miradas*, Madrid, Cátedra.

Mata, Filomeno (1883), *Anuario universal*, 1883. Año VI, México, tipografía y litografía de Filomeno Mata.

Mata, Filomeno (1885), *Anuario universal y anuario mexicano para 1885 y 1886*, México, Filomeno Mata.

Mraz, John (2007), “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”, *Cuicuilco* 14 (41): 11-41.

Matabuena, Teresa (2003), “Introducción”, en AA.VV., *Álbum La Capital de México. 1876-1900*, México, Universidad Iberoamericana, pp. IX-XVII.

Matabuena, Teresa y Karina Gutiérrez (2004), *Recuerdo de México/A. Briquet, fot.*, México, Universidad Iberoamericana.

Pérez Pena, Josep (2002), “Preservación del patrimonio fotográfico y su incidencia en el uso social y científico de la fotografía”, en *Imagen, Cultura y Tecnología*, Primeras jornadas, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid/ Instituto de Cultura y Tecnología Miguel de Unamuno/ Instituto Agustín Millares de Documentación y Gestión de la Información, pp. 13-31.

Telesca, Ana María (2009), “Sí a la historia del arte. Aproximaciones a un debate actual: la aparición de los estudios visuales”, *Espacios de crítica y producción* 41: 4-11.

Zamora Águila, Fernando (2010), *Filosofía de la imagen. Lenguaje materia y representación*, México, ENAP-UNAM.

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

Las privadas como vivienda plurifamiliar en Santa María la Ribera (1890-1930)

Ma. de los Ángeles Valencia Olvera

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Vivienda plurifamiliar, patrimonio siglo XX, arquitectura porfiriana, conservación-Santa María la Ribera, fraccionamiento de la ciudad.

Resumen

En esta investigación se aborda un caso de arquitectura doméstica plurifamiliar en calle privada, cuyo uso se remonta al apogeo del periodo porfirista. El estudio se limita al espacio de la colonia Santa María la Ribera, con el propósito de hacer un análisis espacial, estético y social de las privadas y luego sustentar que 1) a diferencia de las vecindades, surgen para grupos sociales del mismo nivel social y económico que la vivienda unifamiliar, y 2) existe una relación directamente proporcional al fraccionamiento de la colonia, bajo la especulación inmobiliaria y sobre todo la gran demanda de vivienda, por el auge económico y la centralización del poder en la Ciudad a finales de siglo XIX y principios del XX. También se busca diferenciar las tipologías espaciales y volumétricas –un aspecto ya estudiado para las colonias Roma, Juárez, San Rafael y Condesa, pero no en Santa María la Ribera–, y establecer diferencias en cuanto a su densidad de población en tanto conjunto habitacional. Por último se ofrece una lectura total de las privadas existentes en la colonia para su registro y cata.

Introducción

Las privadas, denominadas multifamiliares por Vicente Martín Hernández (1981: 137), constituyeron una nueva forma de vivienda colectiva distinta a las vecindades,

ya que su concepción arquitectónica rompe con las antiguas tradiciones de convivencia en tanto representa una mayor autonomía, lo cual permite un sistema abierto de relaciones de los moradores entre sí y con la calle, que forma un conjunto sin necesidad de construir una comunidad (véase figura 1). Por consiguiente, expresan una innovación arquitectónica en tanto se conforman de un patio central para la distribución de viviendas y están provistas de luz eléctrica, calentador, baño propio, cocina y la seguridad de estar en una morada “construida de hierro, cemento, tabique y piedra” (Chanfón, 1998: 366), aspectos que siguen presentes.

El objeto de la investigación consiste en hacer un estudio arquitectónico de las privadas en tanto difieren de las vecindades, ya que existe una valoración distinta de concepción espacial y de equipamiento. Tal diferencia es importante en la medida en que se necesita valorizar a las privadas como un fenómeno de aprovechamiento máximo de los predios como uso de vivienda para la clase media de la colonia Santa María la Ribera. El aporte a la investigación arquitectónica consistirá en identificar los diferentes tipos de privada en la colonia, mediante una categorización en cuanto a emplazamiento y desarrollo para su registro y cata. Por otro lado se debe considerar que en nuestros días ese tipo de conjuntos de vivienda plurifamiliar presentan problemas de arrendamiento, casos de intestados o están sometidos a una asamblea de barrios, que sin llegar a una solución propician el deterioro o abandono cuyo cenit es la pérdida total o parcial del patrimonio construido. Por tanto, es preciso abordar esas privadas como un fenómeno iniciado en la época de Porfirio Díaz y también como un fenómeno actual, sin dejar de lado el deterioro físico-arquitectónico.

El crecimiento de la Ciudad de México, acotado desde la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, se representa tangiblemente con la creación de nuevas colonias en los alrededores del casco histórico, y éstas se establecen con

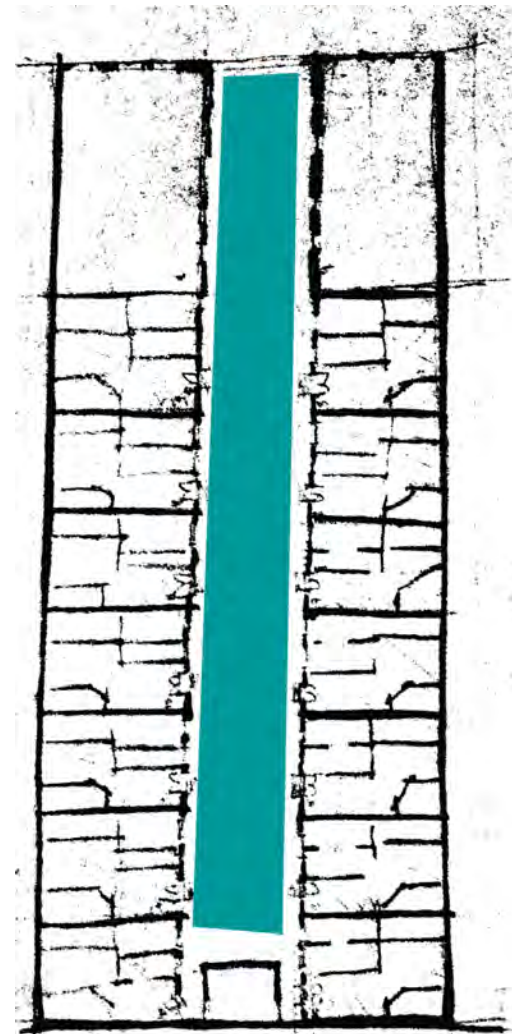


Figura 1. Croquis de planta de privada en Alzate 62. Lo sombreado en azul es la calle que forma un conjunto. Dibujo: Ma. de los Ángeles Valencia O., 2014.

la expresión material de la vivienda. Porfirio Díaz construyó un proyecto de ciudad con miras a celebrar las fiestas del Centenario de la Independencia. El gran proyecto liberal inició con la apertura de las calles 16 de Septiembre y 5 de Mayo, marcando el territorio donde se alojó la capital del porfirismo. Los intereses económicos entre los grupos conservadores y liberales de la época, el capital bancario y un número importante de promotores extranjeros se conjuntaron para llevar a cabo la intervención más ambiciosa que se haya experimentado en las ciudades mexicanas desde el siglo XVI. La posteridad del porfirismo trajo como consecuencia una nueva fisonomía urbana, la cual también fue resultado de la consolidación de la enseñanza académica de los ingenieros y arquitectos que compartían una admiración por los cánones de la Francia del Segundo Imperio y la Inglaterra victoriana, aunque en varias ocasiones potencializado por la sociedad y las nuevas formas de vida que aludían a la cultura cosmopolita de la época.

Santa María la Ribera fue la segunda colonia establecida oficialmente por la resolución del Ayuntamiento local en junio de 1859. Berta Tello define que la arquitectura de esa colonia fue habitacional por excelencia, y por ello las casas marcaron la imagen urbana de la colonia (Tello, 1998: 83). Durante el apogeo del porfirismo, y después del movimiento de la Revolución, la Santa María la Ribera alcanzó su máximo esplendor material, madurez residencial y de equipamiento urbano, ubicado puntualmente de 1895 a 1920 (Boils, 2005: 65), lo cual también puede apreciarse en la introducción de materiales innovadores de construcción como el hierro y el concreto armado.

Por otro lado, como es acción eterna dentro del negocio inmobiliario, para los especuladores las manzanas y predios muy grandes son convenientes porque abaratan los costos de urbanización; sin embargo no fue así: las necesidades comunes de la nueva época impusieron otras condiciones y para solu-

cionarlas se debieron buscar otras alternativas. De esa manera en Santa María la Ribera proliferan callejones que van surgiendo como paso, o de manera preconcebida nacen las privadas o calles de penetración para conjuntos de casas en hilera. El Ayuntamiento no ofreció la urbanización de las nuevas colonias, por lo cual los especuladores y protagonistas de la etapa constructiva que consolidó esas colonias se dieron a la tarea de urbanizar cuando menos lo que ofrecieron al mercado, es decir las privadas o calles de penetración, callejuelas y callejones. Este aspecto urbano también se toma en cuenta para la investigación, análisis y denominación de las calles, callejuelas y callejones, mismos que determinan el tipo de edificios construidos, y que al final de cuentas son una muestra del desarrollo de la colonia a partir de la especulación y necesidades de los vecinos. Más adelante se mostrará dicha clasificación.

El apogeo del porfirismo y el impacto urbano en relación con la vivienda

En 1895, el recuento de vivienda arrojó cifras en el sentido de que no más de cuarenta por ciento de las casas registradas entraron en el rubro de vivienda unifamiliar, por lo cual la vivienda porfirista representativa de la urbe albergó a una gran densidad de población: la vivienda colectiva o también llamada vivienda plurifamiliar (Chanfón, 1998: 179) (véase figura 2). La expansión física de la ciudad de México en la década de 1880 benefició a una escasa población, ya que la mayoría de esas moradas fueron edificadas con fines de lucro y máximo aprovechamiento por parte de los propietarios. De esta forma, a finales del siglo XIX y la primera década del XX, los contrastes entre los estratos de la población y sus viviendas fueron contundentes. Los perfiles arquitectónicos de las casonas, residencias urbanas, los nuevos edificios de departamentos, los



Figura 2. Interior de Privada Alzate 62. Foto: Ángeles Valencia, 2014.

conjuntos habitacionales distribuidos en privadas o series de casas, son subgéneros de vivienda concebidos para estratos muy reducidos de la sociedad porfirista y realizados en los últimos diez años de ese periodo.

Los callejones, las privadas y las vecindades constituyeron la respuesta originaria para corregir los problemas ocasionados por las dimensiones de las manzanas dispuestas por los urbanizadores del siglo XIX. Las calles eran parte de una superficie de la cual los especuladores debían donar al Ayuntamiento y se restaban a la superficie sujeta a venta, por lo que entre más grandes fueran las manzanas, mayor resultaba su beneficio. De esta forma debían considerar el mercado, en el que más de ochenta por ciento de la población vivía bajo el régimen de inquilinato. Otro dato importante a considerar es que en 1892 el Ayuntamiento notificó a los constructores que ya no había problema para subir el agua por simple gravedad a edificios cuya altura no rebasara 25 metros. Los muros se levantan de tabique; para los entrepisos se emplearon vigas de hierro con bóvedas catalanas o bovedillas de concreto. Las fachadas se recubrieron con sillares de recinto para darle el carácter ecléctico renacentista, o de chiluca para las jambas y dinteles de las ventanas, combinada con aplanados lisos.

El tipo que proliferó durante el porfiriismo fueron las casas en hilera colocadas en calles privadas, pero la investigación de campo arroja datos en el sentido de que lo anterior no sólo ocurrió en calles privadas sino también en callejuelas y callejones, y lo mismo sucedía con las casas en hilera que compartían mismos sistemas constructivos, tipología, proporciones y ornamentos. Estos conjuntos de vivienda fueron destinados para el inquilinato de clase media, ya que no podía fraccionarse la propiedad. Las privadas fueron realizadas por pequeños y medianos contratistas que formaron conjuntos de varias casas de entre seis y hasta veinte viviendas. La composición arquitectónica es muy simple, ya que son casas en hileras

dispuestas sobre un adarve o privada, comúnmente realizadas con adobe o bloques de tepetate terciados con tabiques o ladrillos por hiladas. El modelo consta de casas de entre ciento setenta y doscientos metros cuadrados en promedio. Las causas de su aparición son poco claras, pero según Chanfón parece que el incumplimiento del Ayuntamiento para abastecer los servicios de agua, luz y drenaje en determinados sectores de los nuevos fraccionamientos obligó al fraccionador a construir pequeñas calles secundarias con el abastecimiento de estos servicios para hacer efectiva la venta o renta de casas; como la dotación de servicios la hizo el propietario y no el Ayuntamiento, se evadía parte de los impuestos correspondientes y así los servicios fueron comunitarios en las viviendas. El uso de la calle privada es muy similar al del patio común; sin embargo, y a diferencia de las vecindades, no es de uso intensivo ni determinante para el desarrollo de la vida colectiva, ya que su empleo es meramente para acceso a las viviendas, ocasionalmente para juegos infantiles o para tránsito peatonal.

La colonia Santa María la Ribera

Fue la colonia promovida como el primer fraccionamiento planeado de la capital mexicana, el cual contó con calles de traza reticular, una alameda, una iglesia y un mercado. Al inicio tuvo un crecimiento lento, pero durante el porfiriato se alcanzó un acelerado desarrollo y un importante aumento de residentes, la mayoría pequeños comerciantes, profesionistas y empleados, todos ellos atraídos por la gran calidad de espacios urbanos y por la facilidad de comunicación con el casco histórico. La colonia Santa María representó los ideales de orden y modernidad del régimen porfirista, y por ello albergó destacados edificios y monumentos como el hoy Museo Universitario del Chopo, el Museo de Geología,



Figura 3. Kiosco Morisco en Santa María la Ribera 1929. Fototeca: Facebook La Ciudad de México en el tiempo, 2015.

la alameda de Santa María la Ribera y –aun cuando no es su ubicación original– el Kiosco Morisco (véase figura 3), además de gran cantidad de casas unifamiliares, plurifamiliares y conjuntos de departamentos.

La disposición de las propias manzanas se realizó en forma rectangular, con el eje longitudinal en dirección norte sur, y de manera transversal de oriente a poniente, con una ligera desviación de diez grados. Dentro de las manzanas se hicieron las divisiones correspondientes a los terrenos, que también se trazaron de manera rectangular, y en su mayoría tienen más fondo que frente. Esta disposición propició el aprovechamiento máximo para fraccionar la superficie total del predio en casas en hilera para conformar una privada, callejuelas o callejones. Se trata de un hecho expreso en la conformación urbana actual y que demarca los vestigios de su paso en el tiempo, y son claro ejemplo de esta investigación. El precio comercial de las casas en esos desarrollos habitacio-

nales, así llamados por Boils (2005: 44) no era precisamente barato. Ahora es necesario identificar los elementos urbanos que integran la colonia Santa María la Ribera, en tanto forman sus rasgos de identidad (véase figura 4). Así, el Diccionario de la Real Academia consigna las siguientes definiciones:

Calle: En una población, vía entre edificios o solares.

Callejuela: Calle estrecha.

Callejón: Paso estrecho y largo entre paredes, casas o elevaciones de terreno. Sin salida.

Privada: Paso o calle estrecha entre casas sin salida, que no es propiedad pública o estatal, sino que pertenece a particulares.

Características arquitectónicas

La colonia Santa María la Ribera es habitacional en esencia, por lo tanto su imagen urbana se representa con las casas influenciadas por la arquitectura europea, principalmente de origen francés. A consecuencia de la nueva forma de vida apropiada por la familiar nuclear y bien establecida, las casas para los sectores medios resultan diferentes a sus predecesoras de la época virreinal, aunque la forma en mostrarse a la calle en apariencia no haya cambiado y las fachadas continúan formando un lienzo continuo que representa una unidad en la manzana. No obstante, el interior de la casa habitación se transformó por la fotografías. Pero dentro de los estudios históricos predomina el uso de la fotografía como mero registro de la imagen; es decir, se considera únicamente el hecho o personaje fotografiado, al margen de la materialidad que posibilita su existencia. Por otro lado, las monografías de fotógrafos son el tipo de estudio más abundante en torno a la fotografía en México, y en ello se considera a estos personajes como artistas creadores desde la perspectiva de la diferenciación entre los



Figura 4. Plano de conformación vial de la colonia Santa María.
Dibujo: Ángeles Valencia, 2015.

usos. Las cocinas adquirieron la categoría de servicio y fueron separadas de los comedores; los cuartos de baño se hicieron obligatorios y los patios obtuvieron un sentido como entrada de luz y ventilación natural, pues el corazón de la casa se había trasladado a los saloncitos íntimos, propios para la vida en familia (Ayala, 1996: 86). Las primeras edificaciones que se levantaron en la colonia eran más bien viviendas modestas, con características de casas semirurales, incluso algunas eran jacales o presentaban otras formas habitacionales en verdad precarias. Pasarían dos décadas después de haberse fundado la colonia para que comenzara a poblarse de moradas consolidadas y de mayor calidad tanto en el diseño como en la construcción. Ya podría decirse que para entonces se trataba de residencias elegantes y cómodas, en calles bien trazadas y de una arquitectura bastante uniforme.

Varias residencias optaron por el esquema compositivo en forma de “C” (véanse figuras 5 y 6), donde todos los cuartos se comunican entre sí, en torno a un patio central que se prolonga del eje de acceso. Los frentes de las casas presentan dos o más balcones y una entrada principal de gran tamaño, apropiada para el ingreso de coches, que a su vez resulta proporcional a la fortuna de sus propietarios. Los cuartos que dan a la calle son área pública como la sala y el recibidor. El cuarto de los padres era el de mayor tamaño y ubicado en esquina, para tener control de los movimientos de los habitantes. Por lo general esas construcciones eran de una sola planta, aunque existieron de dos niveles o de un nivel con sótano. También existen ejemplos de casas con planta en “L” o de “alcayata”, donde la zona pública se encuentra al frente, sobre la calle, la habitación en la parte central y los servicios al fondo del predio, teniendo como espacio común el patio que prosigue del acceso principal. Es importante mencionar la tipología frecuente que alberga los conjuntos habitacionales, como el caso de vecindades, con un patio central y alrededor se ubican

los departamentos o cuartos. En cuanto a las fachadas, éstas se alinean a la vía pública, que garantiza una imagen de orden y armonía, conceptos primordiales del orden y progreso que postulaba el regimen porfirista.

Un aspecto importante a considerar es el uso de ciertos materiales, entre ellos el tabique de fabricación industrial como elemento estructural o de ornamento, además del hierro y el concreto armado.

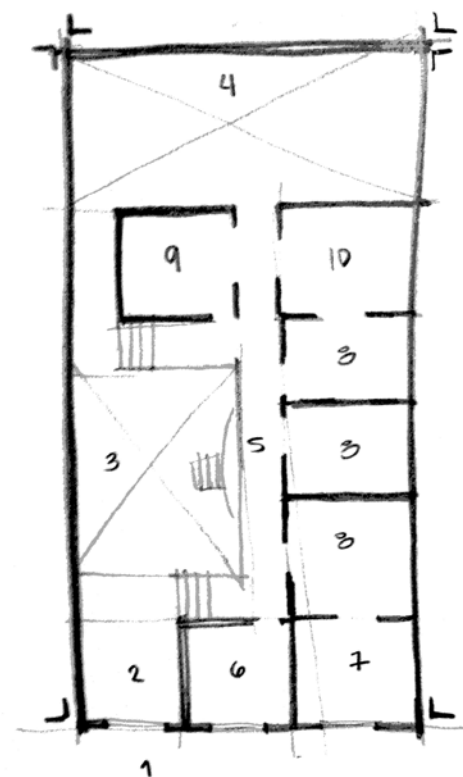


Figura 5. Planta de casa en esquema “C”, presente en la Santa María la Ribera. Dibujo: Ángeles Valencia, 2015.



Figura 6. Casa unifamiliar en la Santa María. Foto: Edoardo Capdeville 2010/ flickr.com, fecha de consulta 2015.

Las privadas en Santa María la Ribera en nuestros días

En el curso de la investigación se han encontrado quince ejemplos de privadas y que hoy siguen funcionando tal como fueron concebidas, como vivienda plurifamiliar. Su localización en la colonia Santa María la Ribera se ubica a lo largo y ancho de la colonia, que así define la conformación urbana. (véase figura 7). Para agruparlas de manera tipológica se ha hecho una denominación representada según su volumetría, ya que en partido arquitectónico difieren escasamente.

Características de las privadas

Las privadas en la colonia se caracterizan por tener en fachada el acceso principal y a los lados dos casas o apartamentos, y al centro, después del acceso, la privada donde se desarrollan las demás viviendas. Como género se desarrollan como vivienda unifamiliar, casa mínima de dos plantas (véanse figuras 8, 9, 10 y 11).



Figura 7. Localización de las privadas en Santa María la Ribera. Dibujo: Ángeles Valencia, 2015.

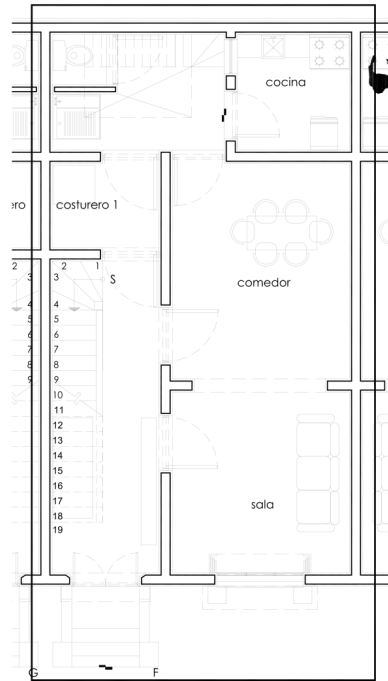


Figura 8. Planta baja de casa unifamiliar en privada, caso E.G.M. 212.
Dibujo: Ángeles Valencia, 2015.

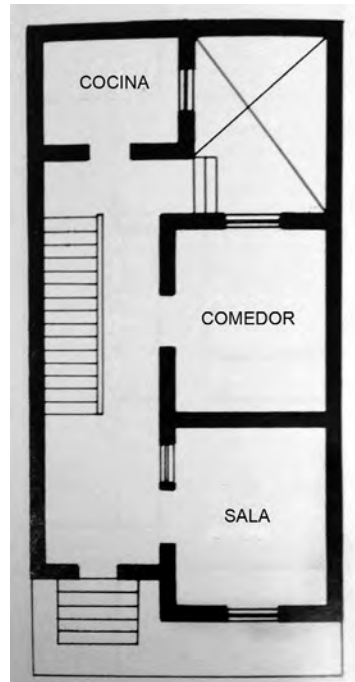


Figura 9. Planta baja de casa mínima porfiriana. Extracto: Martín, 1981:132.

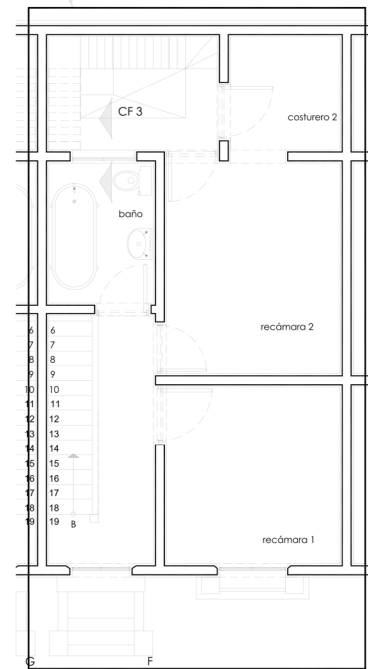


Figura 10. Planta alta de casa unifamiliar en privada, caso E.G.M. 212.
Dibujo: Ángeles Valencia, 2015.

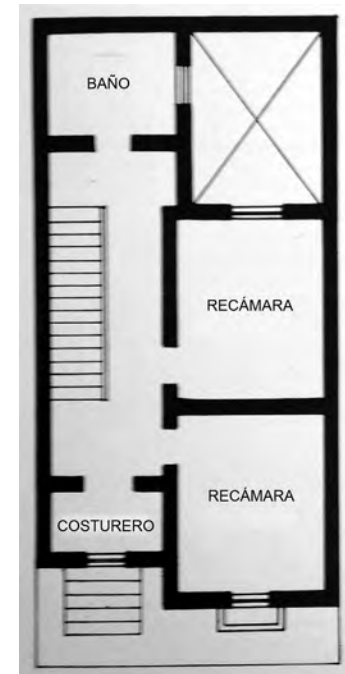


Figura 11. Planta alta de casa mínima porfiriana. Extracto: Martín, 1981:133.

De las privadas ya identificadas se tienen los siguientes esquemas, que representan una tipificación de las privadas encontradas hasta el momento (véanse figuras 12,13,14,15 y 16).

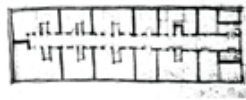
Ahora bien es necesario incluir en esta tipología una clasificación más: que no son formalmente privadas pero sí son un conjunto de casas en hilera que conforman una calle estrecha, a diferencia de las calles viales principales que dibujan la colonia Santa María la Ribera. Se trata de una calle estrecha, ya mencionada como callejuela (véanse figuras 17, 18, 19 y 20). Comparten partido arquitectónico, tipología estética, fábrica y sistema constructivo. A continuación se presenta su localización en la colonia:

1. Callejuela de Avellano
2. Callejuela de Chopo
3. Callejuela de Mirto
4. Callejuela de Lirio
5. Callejuela de Tulipán
6. Callejuela de Loto
7. Callejuela de Ma. Enriqueta Camarillo de Pereyra
8. Callejuela de Laurel
9. Callejuela de Acacias

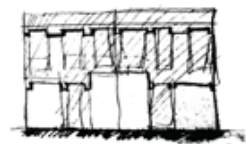


Figura 12. Localización de callejuelas levantadas hasta el momento.
Dibujo: Ángeles Valencia, 2015.

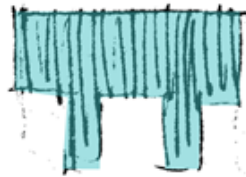
Tipo A
Paramento Unificado



Croquis planta



Croquis alzado



Croquis volumetría

1. Cedro 56
3. Cedro 113
4. Santa María 107
5. Mariano Azuela 100
8. Enrique González Martínez 88

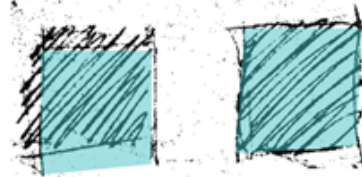
Tipo B
Paramento Dual



Croquis planta



Croquis alzado



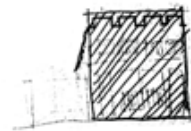
Croquis volumetría

6. José Antonio Alzate 62
7. Enrique González Martínez 93
9. Enrique González Martínez 170
11. Naranja 184
13. Naranja 245
14. Naranja 253
15. Sabino 172

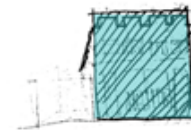
Tipo C
Paramento Único



Croquis planta



Croquis alzado



Croquis volumetría

2. Cedro 87
10. Enrique González Martínez 212

Tipo D
Conjunto en Callejuela

Partido arquitectónico de conjunto:
De 4 a 20 casas en hilera conformando una manzana completa, desarrolladas a lo largo de una callejuela

Partido arquitectónico de casa:

Sala, comedor, cocina, 1 baño completo, 1 costurero, 2 recámaras, en algunos casos hay cuarto de servicio

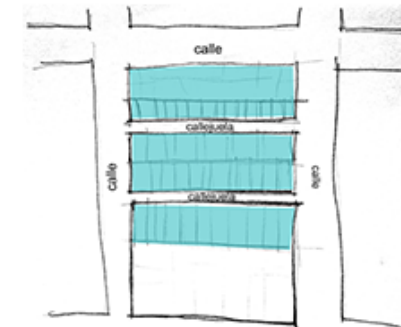


Figura 13. Esquemas de privadas en la colonia. Dibujo: Ángeles Valencia, 2015.



Figura 14. Privada Cedro 56. Foto: Ángeles Valencia, 2015.



Figura 15. Privada Alzate 62. Foto: Ángeles Valencia, 2015.



Figura 16. Privada Moderna en E.G.M. 88. Foto: Ángeles Valencia, 2014.



Figura 17. Privada en E.G.M. 212. Foto: Ángeles Valencia, 2015.



Figura 18. Callejuela de Ma. Enriqueta Camarillo de Pereyra. Foto: Ángeles Valencia, 2015.



Figura 19. Callejuela de Chopo. Foto: Ángeles Valencia 2015.

Conclusión

El fenómeno de las privadas no es aislado, pues en nuestros días pueden encontrarse ejemplos en colonias contemporáneas y posteriores; quizá la investigación tome un camino general en cuanto al objeto de la privada, considerando los ejemplos en otras colonias, contemporáneas a la consolidación constructiva de Santa María la Ribera, para agrupar su tipología. Sin embargo, las privadas registradas en el estudio representan su consolidación como colonia a principios de siglo pasado, lo cual marca una transición entre el México con vista a los cánones europeos –sobre todo Francia e Inglaterra– hacia la vista nacionalista posrevolucionaria. Algunos de esos ejemplos posiblemente datan de 1907 como en el caso de privada de Alzate núm. 62– y otros pueden fecharse en 1933, cuando se construyó la privada de Enrique González Martínez núm. 93. Valdría la pena identificar a los autores de esos proyectos de construcción, entre los cuales podría considerarse al arquitecto Francisco J. Serrano, o bien a José de la Lama, aun cuando se trata de un problema a resolver.

Referencias

- Ayala Alonso, Enrique (1996), *La casa de la ciudad de México. Evolución y transformaciones*, México, Conaculta.
- Boils, Guillermo (2005), *Pasado y presente de la colonia Santa María la Ribera*. México, UAM Xochimilco.
- Chanfón Olmos, Carlos (1998), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, México, UNAM/FCE, 1998, vol. III, t. II.
- Martín Hernández, Vicente (1981), *Arquitectura doméstica de la ciudad de México (1890-1925)*, México, ENA-UNAM.
- Tello Peón, Berta (1998), *Santa María la Ribera*, México, Clío.

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

Diagnóstico de la divulgación en sitios patrimoniales y museos: cuatro experiencias, una construcción metodológica

Manuel Gándara Vázquez*
Alejandra Mosco Jaimes
Leticia Pérez Castellanos
Andrés Triana Moreno
Luis Fernando Gómez Padilla

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Diagnóstico, divulgación, metodología, públicos, sitios patrimoniales, museos.

Resumen

El objetivo general del proyecto “Metodología para el diagnóstico, monitoreo y evaluación de los efectos de la divulgación en sitios patrimoniales y museos” consiste en mostrar una metodología para mejorar la eficacia de los programas de divulgación aplicable en diferentes sitios patrimoniales y museos. A la fecha hemos realizado cuatro casos de estudio en México: Paquimé, Chihuahua; El Tajín, Veracruz; Uxmal, Yucatán y Palenque, Chiapas. Cada experiencia ha conducido a ajustes y mejoras en la metodología, ya sea en los instrumentos utilizados, en el desarrollo más preciso de protocolos o incluso con mejoras en la logística. En este artículo se presenta una reflexión crítica del proceso, se habla de lo alcanzado hasta ahora y de las potencialidades de desarrollo y aplicación.

* Los autores de este texto son parte del cuerpo académico de Estudios sobre Museos y Patrimonio conformado por los ... profesores de tiempo completo del Posgrado en Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía: doctor Manuel Gándara, maestra Alejandra Mosco, maestra Leticia Pérez, asociados en la línea de investigación “Comunicación, educación y públicos”, y los dos primeros, en la línea “Interpretación del patrimonio: divulgación significativa” cuenta también con la participación del maestro Andrés Triana Moreno, director de la misma institución y coordinador del Posgrado en Museología desde que inició el proyecto y hasta mayo de 2015, y de Luis Fernando Gómez, maestrante del mismo posgrado.

Objetivos del proyecto

Este proyecto surge a partir de la línea de investigación: Comunicación, educación y públicos del Cuerpo Académico PRODEP (Programa para el Desarrollo Profesional Docente de la Secretaría de Educación Pública), formado en el posgrado en Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, e intenta abordar un problema clave si hemos de utilizar la divulgación del patrimonio como una herramienta de conservación preventiva; el problema se puede formular como una pregunta: ¿estamos comunicando los valores patrimoniales de manera eficaz, como para generar una cultura de conservación? Nuestra intuición o conjetura inicial indica que si bien hemos visto avances –particularmente a través de los esfuerzos de la Dirección de Operación de Sitios (DOS) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), al desarrollar cedularios para sitios patrimoniales, principalmente en zonas arqueológicas–, no han sido suficientes y aún hay mucho camino que recorrer. Pero en relación con la pregunta, se requiere tener una metodología para diagnosticar y evaluar los efectos de la comunicación en esos sitios. Y eso lleva al problema que directamente guía el proyecto: no existe una metodología probada que cumpla esos propósitos. De hecho, en general los estudios de públicos han sido aplicados sobre todo en museos, y en México de manera relativamente reciente (Pérez Castellanos, en prensa). Por ello es aún más notable el retraso en las zonas arqueológicas. Si consideramos que además hay diferencias importantes entre un museo y un sitio arqueológico, se entenderá que el terreno a cubrir es aún mayor. Por eso el objetivo principal del proyecto consiste en desarrollar una metodología para evaluar los efectos de la comunicación con el público en sitios patrimoniales. Además, se plantearon otros objetivos subsidiarios, y no por eso menos importantes: 1) desarrollar *expertise* local

en el ámbito académico e institucional en el entorno de los sitios arqueológicos mediante el trabajo con “socios académicos locales” que enriquezcan el desarrollo de la metodología; 2) generar análisis diagnósticos de un grupo selecto de sitios arqueológicos, y 3) suscitar un compromiso con la idea de centrarse en los públicos. Para lograr el objetivo central y los subsidiarios, desarrollamos un “modelo tetrapartita”.

El modelo tetrapartita

Este modelo al que llamamos “tetrapartita” implica el trabajo coordinado de cuatro agentes: el primero es el propio equipo del CAMP (Cuerpo Académico Estudios sobre Museos y Patrimonio), que hace una propuesta inicial de la metodología y convoca a los otros tres “socios académicos”. El segundo es una institución de educación superior, preferiblemente en el campo de las ciencias antropológicas –aunque no exclusivamente–, que exista en el entorno local del sitio arqueológico o “zona arqueológica”, como se llaman legalmente los sitios abiertos al público. Se convoca a estudiantes y profesores de esa institución a participar en el proyecto, se les imparte un “curso-taller” en el que se presentan, en la parte teórica, un panorama general de los estudios de público y del papel que ocupa la divulgación en un modelo de conservación integral del patrimonio (“Curso”), para luego aplicar en campo los instrumentos vistos en el curso. A este curso-taller asisten los otros dos “socios”: el Centro INAH¹ del estado corres-

¹ El Instituto Nacional de Antropología e Historia, una instancia federal encargada de la salvaguarda, estudio y difusión del patrimonio arqueológico e histórico de México, tiene cobertura nacional a través de representaciones en cada uno de los 31 estados de la República.

pondiente, envía investigadores que quieran participar en el proyecto; y la zona arqueológica donde se realizará el estudio de caso, participando con personal que quiera capacitarse. Los cuatro socios colaboran en el trabajo de campo, en el que se “pilotean” los instrumentos y se enriquecen con sus aportes, pues son ellos quienes conocen de manera íntima su entorno y las especificidades que deben tomarse en cuenta.

Hay dos componentes adicionales que si bien no son parte oficial del modelo tetrapartita, nos han acompañado a lo largo del proceso, y sin cuya colaboración el proyecto hubiera sido imposible: la Dirección de Operación de Sitios, la instancia normativa sobre la “señalización” en las zonas arqueológicas y participante activa en el proyecto; y la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, con quienes hemos tenido muy productivos intercambios de ideas sobre los museos de sitio. Ambas instancias, pertenecientes al INAH, nos orientan con lineamientos generales, además de ser las encargadas de llevar al campo la materialización de las recomendaciones derivadas de los estudios. Aprovechamos este medio para hacer público nuestro reconocimiento.

Este modelo tiene una motivación que es, al mismo tiempo, académica y política. Refleja en buena medida la experiencia de uno de nosotros. Gándara inició su contacto con la arqueología en la Delegación INAH Morelos-Guerrero, a finales de la década de 1960: es común que investigadores de la Ciudad de México —e incluso de otros países— lleguen al interior del país, realicen proyectos y de su trabajo no quede a veces ni un informe, en ocasiones la gente del lugar se entera de esos proyectos en eventos académicos o por publicaciones. Eso nos pareció siempre una injusticia y un error, pues los primeros no sólo en enterarse, sino en participar en los proyectos debieran ser los investigadores, profesores y alumnos locales. En nuestra opinión, es solamente bajo una lógica centralista y políticamente equivocada que puede obviarse ese

hecho, pues además nadie conoce mejor el contexto que los académicos que trabajan en los sitios, en contextos tan diferentes como el desierto de Chihuahua o la selva en Uxmal. Nadie mejor que los que conocen de cerca ese entorno para destacar esas diferencias. Y, por supuesto, el trabajar con diferentes colectivos siempre añade elementos imprevistos pero muy creativos a las ideas originales.

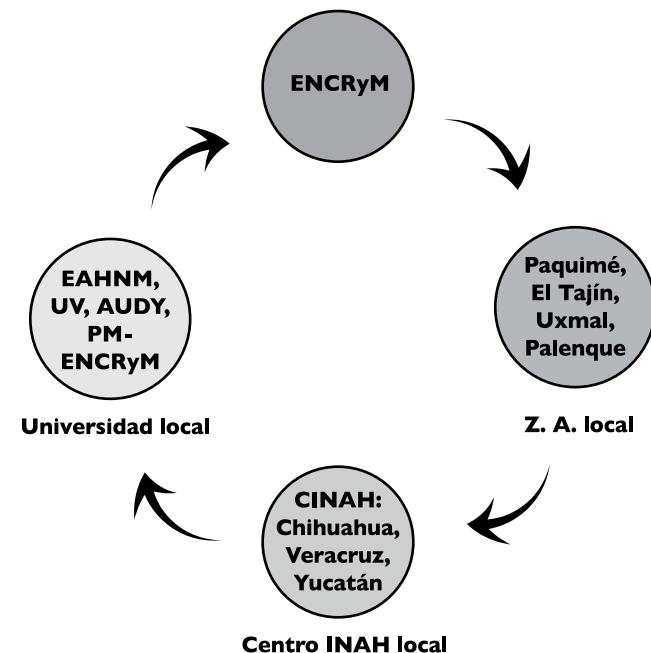


Figura 1. El modelo cuatripartita y los socios involucrados.

Casos de estudio

Utilizando este modelo, se llevaron a cabo tres temporadas de campo y una cuarta en la que no se aplicó completamente el modelo porque el contexto era distinto, como comentaremos adelante (véase figura 1). Las temporadas y los respectivos socios académicos fueron: 1) Paquimé, con la participación de la Escuela de Antropología e Historia del Norte de México (del INAH), el Centro INAH Chihuahua y la Zona Arqueológica de Paquimé y Museo de las Culturas del Norte, temporada que ocurrió en octubre de 2013 y fue apoyada por el Proyecto “Nuevas estrategias y nuevas tecnologías para la divulgación del patrimonio arqueológico”, dirigido por el doctor Manuel Gándara; 2) El Tajín, Veracruz, con la participación de la Facultad de Antropología de la Universidad Veracruzana, el Centro INAH Veracruz y la Zona Arqueológica de El Tajín, en marzo de 2014; 3) Uxmal, Yucatán, con la participación de la Facultad de Antropología de la Universidad Autónoma de Yucatán, el Centro INAH Yucatán y la Zona Arqueológica de Uxmal, en mayo de 2015. La cuarta temporada tuvo un cariz distinto, dado que originalmente no estaba presupuestada, y fue más bien el resultado de las gestiones del curso de Estudios de Públicos que coordina Leticia Pérez, profesora de dicha materia en la ENCRyM, en conjunto con la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH. Esta temporada originalmente cubriría sólo el Museo de Sitio de Palenque, es por eso que no estaba previsto emplear el modelo tetratripartita. Atinadamente, por una serie de circunstancias afortunadas, la temporada de campo en noviembre de 2015 pudo atender no sólo el Museo de Sitio, sino la zona arqueológica –aunque con algunas limitaciones– aplicándose la mayoría de los instrumentos desarrollados.

¿Qué hemos aprendido?

Contenidos y logística del taller

Sin lugar a dudas muchos han sido los aprendizajes que hemos obtenido en estas cuatro experiencias. Sin embargo, la temporada en Paquimé fue la de mayores aportes debido a que fue la primera, de aquí en adelante todos los instrumentos, estrategias y logística sufrieron ajustes que permitieron optimizar el trabajo y mejorar la cantidad y calidad de la información recabada.

En cuanto a contenidos, se ajustaron los tiempos: se aumentaron las horas teóricas y en campo. A su vez, la parte teórica se organizó en dos temas principales, pues detectamos que era necesario primero sensibilizar a estudiantes, profesores, personal de los sitios y centros INAH, sobre la importancia de la divulgación del patrimonio, y en segundo término era necesario que conocieran las estrategias e instrumentos para el estudio de públicos.

Para la segunda y tercera temporadas (El Tajín y Uxmal) se llevó a cabo, además, la presentación de una ponencia –abierta a todo público impartida por Manuel Gándara– sobre los valores patrimoniales y el patrimonio arqueológico en riesgo, estrategia que resultó muy efectiva porque gracias a ella se sumaron más participantes al curso y al trabajo de campo.

Otro ajuste importante fue el hecho de que durante el tiempo de capacitación, a partir de la segunda temporada se consideró necesario hacer un ejercicio previo o “piloteo” con los participantes, el cual consistía en que quienes no conocían el sitio lo recorrerían por primera vez con “ojos de visitante”, mientras el resto del grupo comenzaba a ensayar la aplicación de los instrumentos, sobre todo los seguimientos de recorridos. Asimismo, se consideró necesario tener una charla previa con los expertos para que explicaran la historia del sitio y los resultados más relevantes de sus últimas investigaciones. Ambas estrategias también resultaron muy efectivas.

Respecto a la logística, se trabajó de manera mucho más coordinada desde la segunda temporada en adelante, principalmente porque se decidió formar equipos de trabajo con un coordinador a cargo; esto resultó en una mejor aplicación y desarrollo de los instrumentos, pues permitió cierto grado de especialización por parte de los equipos. Una estrategia adicional fue el hecho de hacer la captura de datos paralelamente al trabajo de campo, adelantando una gran cantidad del trabajo en gabinete, con un menor margen de error y una mayor eficiencia en la sistematización y análisis de los resultados.

Por otro lado, también se ajustaron los días de trabajo en campo, se consideró necesario hacer los registros de los días viernes, sábado y domingo para tener una mejor referencia de las variantes en el perfil y estructura de visita, pues detectamos que existen cambios significativos en función del día.

Finalmente, todo lo anterior se enriqueció de manera importante con las sugerencias y comentarios de los propios participantes, pues a nivel particular cada uno de los instrumentos adoptó mejoras gracias a sus propuestas.

De la retención a la creación de significados

Uno de los cambios principales y de fondo en el proyecto ha sido el entendimiento de los públicos como creadores de significados que cuentan con ideas, conocimientos previos, intereses y necesidades específicas. Por supuesto, desde un inicio se consideraba de primera importancia la centralidad de los públicos en los procesos de divulgación y apropiación de los valores patrimoniales de los sitios arqueológicos, pero todavía se aspiraba a utilizar la retención de información y contenidos como una medida del éxito de la divulgación; en la medida que los visitantes pudiera recordar los mensajes “tesis” que se plasmaron en los cedularios habríamos sido exitosos en co-

municarlos. Sin embargo, la revisión de reciente literatura en el tema del aprendizaje informal (Falk, 2013) y los cambios mismos en uno de los autores centrales para las propuestas de Gándara y Mosco (Ham, 2013) llevaron a replanteamientos acerca de las diversas dimensiones en que las personas pueden aprehender y disfrutar los valores patrimoniales.

En línea con esta idea, Leticia Pérez, especialista en estudios de públicos, propuso el uso de una técnica novedosa para identificar las concepciones previas en torno a cada uno de los sitios arqueológicos y valorar los cambios en el aprendizaje tras participar en la experiencia de visita. Los mapeos de significado personal (PMM, por sus siglas en inglés), fueron retomados de la propuesta desarrollada en el Instituto para la Innovación del Aprendizaje en Annapolis, Estados Unidos, por John Falk y su equipo de trabajo, la cual sirve para evaluar y medir el aprendizaje de una forma flexible. Parte de un enfoque relativista-constructivista donde se asume que cada individuo trae consigo experiencias y conocimientos previos a la situación de aprendizaje y éstos dan forma a la manera en que esa persona percibe y procesa lo que experimenta (Falk, 2003; Falk, Moussouri, y Coulson, 1998).

Los instrumentos y sus ajustes

Una de las fortalezas del proyecto radica en que se trata de un análisis integral de la comunicación, tanto desde el lado de la producción-emisión como del de la recepción, es por ello que utilizamos diez instrumentos distintos para abordar los diversos aspectos involucrados: desde los apoyos a la orientación espacial, las características y calidad de los cedularios y el acceso que tienen los visitantes a otros recursos interpretativos, hasta el estudio de públicos propiamente dicho; además del análisis de perfiles y estructura de visita, el comportamiento

durante la visita y la recuperación de la experiencia por medio de entrevistas de entrada y salida, sin dejar de lado la opinión de agentes clave que trabajan e interactúan a diario con los visitantes de los sitios en los que hemos trabajado (véase figura 2).

Los ajustes se refieren tanto a la forma como al fondo. En el formato hemos logrado optimizar la presentación y diseño de los mismos, incorporando incluso un logotipo para el proyecto,² pero también logrando mayor claridad para el uso de los mismos. Otro cambio sustancial fue la posibilidad de montar las entrevistas de entrada y salida, así como el censo por estructura de visita en tabletas electrónicas con el diseño de la base de datos en el programa Filemaker y la operacionización para Ipad con la aplicación Filemaker Pro. Esto redujo el tiempo de aplicación y análisis, permitió grabar directamente sobre la aplicación las respuestas a preguntas abiertas de los visitantes, así como tomarles una fotografía si ellos lo permitían.

Otro cambio fueron las mejorías en la logística y organización del trabajo; sin embargo éstas no se refieren tan sólo a aspectos que atañen al curso taller, sino en la idea integral del proyecto para tener mejores resultados y optimizar tiempos y actividades.

Instrumento de centralidad

Este fue el último de los instrumentos desarrollados. Se aplicó por primera vez, a manera de experiencia piloto, en un curso sobre centralidad de público impartido por los participantes para el Instituto Estatal de Cultura de Tabasco. Responde a un interés en determinar qué tan cerca del público realmente

Tema	Objetivo	Técnica	Instrumento
A. Instrumento de centralidad en los públicos			
Comunicación	1. Diagnosticar la calidad de los apoyos a la orientación espacial.	Análisis de wayfinding	Ficha para wayfinding
	2. Analisar las características y calidad de los cedularios.	Análisis de contenidos y de diseño	Ficha para análisis
	3. Identificar qué otros recursos interpretativos están a la mano de los visitantes.	Registro de materiales	Ficha para inventario de materiales
Públicos	4. Conocer el perfil de los visitantes de acuerdo a sus características socio-demográficas.	Entrevista de entrada	Cuestionario
	5. Identificar la estructura de visita en la que se agrupan.	Censo	Ficha de registro de visitantes
	6. Analisar el comportamiento del público y el uso del espacio en la zona arqueológica y museo de sitio para determinar sus patrones de recorrido.	Seguimientos de recorridos (observación)	Ficha de registro de seguimientos
Visitas	7. Recuperar las expectativas, motivos de visita, opinión y grado de satisfacción de los visitantes.	Entrevista de salida	Cuestionario
	8. Valorar los conocimientos previos y el posible cambio en la adquisición de éstos.	Mapeos de significado personal	Hoja de mapa
Contexto	9. Recuperar la opinión, experiencia y percepciones de agentes clave.	Entrevista	Guía de entrevista

Figura 2. Instrumentos utilizados en campo.

² El Instituto Nacional de Antropología e Historia, una instancia federal encargada de la salvaguarda, estudio.



Figura 3. Diagrama de centralidad en los visitantes (Leticia Pérez, elaboración propia).

está el museo o el sitio arqueológico. En la figura 3 se esquematizan, a manera de círculos concéntricos, las distancias entre las diferentes áreas del museo/sitio en relación con el público: desde el personal del mostrador de recepción y los servicios directos al visitante, hasta los intermediarios que –en apariencia– menos se relacionan, como los curadores, la dirección, los organismos de cultura, etc. De manera concurrente, Gándara estaba preocupado por encontrar una forma rápida de determinar qué tan centrado está un museo/sitio a sus públicos. El instrumento resultante –todavía en desarrollo– combina elementos que van desde observar la actitud del personal, hasta aspectos de comunicación y de orientación cognitiva y espacial. La idea final de Pérez es convertirlo en un “índice”, es decir, un instrumento que permita equiparar diferentes tipos y tamaños de sitios/museos y les asigne un lugar en una escala

relativa que permita compararlos, aunque sus tamaños o contenidos sean diferentes. Sin pretender una precisión numérica, permitiría cuando menos una escala ordinal para comparar diferentes museos/sitios, o al mismo sitio en dos momentos diferentes de su desarrollo. La ventaja del instrumento es que al momento de su aplicación, si se hace con personal del museo que se analiza, ayuda a que ese personal se ponga, quizá por primera vez en su vida, en los zapatos de los visitantes. Y muchos de los problemas detectados, sobre todo los de orientación espacial o *wayfinding*, se pueden corregir casi en el acto y con nulo o poco costo.

¿Qué hemos logrado?

En los cuatro casos incluidos hemos logrado aplicar un estudio de la divulgación con los públicos que cubre diversos aspectos y valora la relación del sitio/museo con sus visitantes de manera integral. Los resultados fueron entregados a los directores de las zonas arqueológicas y museos de sitio –excepto Palenque que aún está en desarrollo–, a la Coordinación de Museos y Exposiciones y a la Dirección de Operación de Sitios, instancia con la que se trabaja para que las sugerencias puedan ser aplicadas en cambios y mejoras en las zonas arqueológicas; los informes también fueron entregados a las universidades socias y a los participantes de los talleres.

En total participaron 57 personas de las diversas instituciones mencionadas en la capacitación de esta metodología. Además de personal de algunas de las zonas arqueológicas o de los centros INAH mencionados. Alrededor de 470 personas fueron incluidas en los estudios en los cuatro sitios. Los resultados también derivaron en dos presentaciones de ponencias en foros académicos y sus respectivas publicaciones (Gándara *et al.*, 2014 y 2015).

Los aciertos y los retos

Aciertos

Se considera que han sido varios los aportes y aciertos a lo largo de estas experiencias, sin embargo, podemos ubicar tres entre los más relevantes. El primero es el haber vinculado a la ENCRyM para trabajar en coordinación con universidades locales, personal de centros INAH y de cada sitio en lo que denominamos modelo tetrapartita, pues una de las principales metas era la de formar a profesionales locales, para que más adelante, y de manera casi o totalmente independiente, pudieran replicar, mejorar y continuar con investigaciones posteriores. El éxito del modelo se pudo corroborar, ya que la metodología y los instrumentos se han aplicado hasta el momento en dos tesis de maestría.³

Como segundo gran acierto, podemos considerar que se logró la concientización de los participantes, y en general del personal de los sitios, en tener una visión más integral de la comunicación, es decir, “ponerse en los zapatos del público”, pues pudieron reconocer las necesidades, inquietudes y expectativas del visitante, percatarse también de los fallos o áreas de oportunidad para conseguir una mejor vinculación con ellos y reconocerlos como un potencial aliado para la conservación.

Como consecuencia, el tercer gran acierto de la metodología es que promovió nuevas reflexiones en cada uno de

³ Difusión del patrimonio arqueológico e histórico de México tiene cobertura nacional a través de representaciones en cada uno de los 31 estados de la República.

Meybelli Román Nieto, “Análisis de la educación patrimonial de los museos arqueológicos de Veracruz. Una mirada a tres estudios de caso: Xalapa, Jamapa y Santiago Tuxtla”, y Anmi Estefanía Cortés Castillo, “Esquema de análisis de imagen en relación al público de la Zona Arqueológica de El Tajín. Una propuesta metodológica de diseño”.

los grupos participantes: estudiantes, profesores, investigadores y trabajadores sobre la relación público-patrimonio, y en algunos casos se pudieron aplicar mejoras inmediatas.

Retos

No obstante, a lo largo de las temporadas nos hemos enfrentado a diferentes retos, si bien algunos han sido una constante a lo largo de todas las experiencias. Entre ellos, el conflicto de calendario de las universidades locales, pues debido al tiempo que demanda la capacitación teórica y el trabajo de campo es complicado cruzar las agendas de todas las instituciones involucradas.

Otra constante fue la dificultad por lograr el apoyo financiero para la transportación, hospedaje y alimentos de los estudiantes en campo, ya que esas variantes están fuera del alcance del proyecto de investigación de la ENCRyM y las universidades no siempre tienen contemplados esos gastos en sus programas académicos.

Por otro lado, también queda pendiente desarrollar estrategias para optimizar la continuidad y seguimiento de los resultados, pues la distancia y la rotación del personal de las diferentes instituciones dificultan la comunicación y la divulgación de los resultados a todos los involucrados.

Finalmente, la aplicación de los resultados en las zonas es otro de los grandes retos pendientes, dicha responsabilidad está totalmente fuera del ámbito de competencia de la ENCRyM, y aunque también se ha trabajado en coordinación con la Dirección de Operación de Sitios –responsable de la señalización de los sitios abiertos a público–, el principal desafío ahora es trabajar en conjunto con los investigadores de cada sitio y museos, para que con base en los resultados sea posible generar nuevos contenidos y desarrollar mejores

estrategias dirigidas al público para mejorar su relación con el patrimonio. Además, a lo anterior deben sumarse los esfuerzos y recursos necesarios para la producción y montaje de los nuevos dispositivos de comunicación, aspecto que también va mucho más allá de los alcances de este proyecto.

¿Qué nos depara el futuro?

Caso Xochicalco

Hasta la fecha (abril de 2015) se llevan a cabo gestiones para que nuestro siguiente caso de estudio sea Xochicalco, en el estado de Morelos. Nuestros socios académicos serían el Centro INAH Morelos, la Universidad Autónoma de Morelos y, por supuesto, la Zona Arqueológica de Xochicalco. Si todo sale bien, en junio de 2015 se realizará la parte teórica (“curso”), y en julio la temporada de campo (“taller”). Dado que uno de los aprendizajes del proyecto ha sido que tener curso y taller juntos afecta el calendario escolar de nuestro socio universitario –pues requiere suspender clases toda una semana–, esta vez, dada la cercanía de Cuernavaca y Xochicalco, adoptamos un formato distinto: la parte teórica se llevará a cabo en sesiones sabatinas y la parte práctica se hará entre semana, pero tomando medio jueves para conocer e instalarse en Xochicalco, y el viernes, sábado y domingo para aplicar el estudio y capturar la información, sin afectar el calendario escolar.

Cerrar el círculo

Un elemento importante del siguiente caso de estudio, en Xochicalco, es que nos gustaría “cerrar el círculo”, en el sentido de que pudiéramos ir más allá del diagnóstico –objetivo

central de esta fase del proyecto–, al planteamiento de una nueva estrategia de divulgación, su aplicación y, posteriormente, su evaluación quizá por terceros, dado que nosotros estaríamos involucrados en la divulgación–. Es una posibilidad interesante, que dependerá de fuentes de financiamiento. Existe un plan “B” que nos tiene muy entusiasmados: la Dirección de Operación de Sitios ha indicado que podría financiar los costos de crear un nuevo programa de divulgación, que permitiera actualizar no solamente el cedulaario, sino el resto de los programas de divulgación del sitio. Estamos muy emocionados con ambos escenarios, en la medida en que nos permitirían transitar por el proceso completo de diagnóstico-nueva divulgación-evaluación.

Manual de diagnóstico

Otro elemento en el horizonte a futuro, al menos el horizonte deseable, es la preparación de un “Manual de diagnóstico”, en el cual se explique brevemente el fundamento teórico de cada uno de los instrumentos desarrollados hasta ahora; se presente el “protocolo” o instrucciones de aplicación y sistematización, y que además se pueda imprimir en un formato o desprender cada instrumento en su versión actual.

La motivación para una publicación de este tipo es el entusiasmo con que diferentes públicos han recibido la presentación de los resultados preliminares del proyecto, empezando por nuestros “socios académicos”, que de alguna manera son coautores de los mismos. Nos dicen “déjame los instrumentos”, pero sin un protocolo y una explicación de por qué, cómo fueron diseñados, y cuáles son sus bases teóricas; pensamos que con ello la aplicación se vería debilitada. Por lo tanto, un proyecto a futuro, pero en el corto plazo, es producir un manual que presente y justifique los instrumentos.

Curso a distancia

Finalmente, un proyecto adicional, mucho más lejos en el horizonte, es el de realizar la parte teórica del curso a distancia. Ello tendría dos ventajas: atender a un público mucho más amplio, de manera simultánea, sin tener que afectar sus calendarios escolares y reducir los costos de viáticos. Tan sólo la parte práctica del taller se realizaría en la zona arqueológica que sería el caso de estudio. Para ello se requiere resolver varios factores, que van desde la infraestructura de comunicaciones de la ENCRyM hasta cómo adaptar los materiales a una combinación de conferencias en línea y trabajo colaborativo mediante una “plataforma” –técnicamente llamada “sistema de administración del aprendizaje”, o LMS por sus siglas en inglés—. Pero estamos entusiasmados con esa posibilidad.

Una nota final

En última instancia ¿qué queremos lograr? Esperamos que el conjunto de reflexiones y procesos de investigación e instrumentales propuestos sirvan para el diagnóstico del estado de la comunicación de los sitios y museos con sus públicos; que se deriven insumos para plantear planes de divulgación completos y articulados que puedan ser evaluados nuevamente para constatar su funcionamiento, y que a la larga sean monitoreados de manera constante para lograr calidad y relevancia en la comunicación que tiene el INAH con la sociedad en el ámbito de las zonas arqueológicas y museos de sitio.

Agradecimientos

Queremos agradecer puntualmente a las instituciones que han sido socias en nuestro trabajo, ya mencionadas al inicio de este artículo, y en particular a los participantes en cada uno de los cuatro casos de estudio, ya que sin ellos no habría sido posible la articulación de la metodología y los ajustes que se han derivado de su participación y retroalimentación (véase figuras 4-7).



Figura 4. Participantes de la temporada de campo en Paquimé, Chihuahua.



Figura 5. Participantes de la temporada de campo en El Tajín, Veracruz.



Figura 6. Participantes de la temporada de campo en Uxmal, Yucatán.



Figura 7. Participantes de la temporada de campo en Palenque, Chiapas (Fotografía cortesía Itzel Santana Toriz).

Referencias

--(2013), *The Museum Experience Revisited*, Walnut Creek, Left Coast Press.

--(2003), "Personal Meaning Mapping", en G. Caban, C. Scott, J. H. Falk, y L. D. Dierking (eds.), *Museums and Creativity: A Study Into the Role of Museums in Design Education*, Sidney, Powerhouse Publishing, pp. 10-18.

Falk, J. H., T. Moussouri y D. Coulson (1998), "The Effect of Visitors' Agendas on Museum Learning", *Curator, The Museum Journal*, 41(2): 107-120.

Gándara, M., A. Mosco, L. Pérez, A. Triana y L.F. Gómez (2015), "Metodología para la evaluación de la divulgación en sitios patrimoniales y museos. Primeros resultados", en Y. Pérez y G. de la Torre (eds.), *Estudios sobre conservación, restauración y museología*, vol. II, México, ENCRyM-INAH.

Gándara, M., L. Pérez, A. Mosco, A. Triana, L. F. Gómez y M. Martínez (2014), "Metodología para la evaluación de la comunicación en sitios patrimoniales y museos. Una propuesta en el desarrollo para valorar el impacto de la educación sobre el patrimonio", en *Memorias*, México Centro INAH Querétaro.

Ham, S. H. (2013), *Interpretation: Making a Difference on Purpose*, Golden, Fulcrum Publishing.

Pérez Castellanos, L. (en prensa), "Estudios de públicos. Definición y áreas de aplicación", en *Estudios sobre públicos y museos*, vol. I, México, ENCRyM-INAH.

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

Conservación reflexiva: a través de la palabra del otro

Norma A. Ávila Meléndez
Federico Padilla Gómez
Alberto Juárez Espíndola

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Memoria, bienes culturales, conservación reflexiva, diálogo entre saberes.

Resumen

La memoria se constituye en el transcurso de la vida social a través de recuerdos y olvidos, de continuidades y rupturas que nos permiten valorar de un modo u otro los lugares, acontecimientos o aquellos bienes culturales que hacen referencia a nuestra identidad colectiva, dentro de la cual se integran múltiples contextos, territorios y lenguajes que no sólo expresan la riqueza de nuestra memoria, sino también las diferentes maneras de simbolizar el mundo. En este sentido, considerar que los bienes culturales son portadores de valores intrínsecos absolutos, reduce significativamente esas otras realidades epistémicas que, al ser reconocidas y legitimadas, posibilitarían una conservación reflexiva del patrimonio cultural entre actores sociales con diferentes intereses y necesidades.

Nos castigan por pronunciar la palabra
Ricardo Ramírez Santiago, abril de 2015, México

Este texto reúne una serie de reflexiones acerca de la “conservación reflexiva”, término que el Programa Nacional de Espacios Comunitarios durante en 2013 para promover un “encuentro de saberes” en el ámbito museológico, y desde allí examinar nuestra praxis e influencia dentro de los ámbitos de la memoria, el olvido, la cultura, el poder, el lenguaje y el diálogo epistémico que producen y reproducen valoraciones en torno a los bienes y prácticas culturales.

El lector encontrará aquí diferentes voces, las cuales retoñaron de encuentros y desencuentros entre el olvido y la remembranza. Pedimos de antemano una disculpa si –en nuestro intento de comunicar mejor una polifonía de voces– el formato resulta extraño al medio académico.

El documento se divide en tres apartados más una adenda. En el primero abrimos con un testimonio sobre memoria y oralidad; el segundo presenta la cuestión del patrimonio como valor intrínseco como lo analiza Isabel Villaseñor y las problemáticas inherentes; la tercera contiene una propuesta de trabajo; cerramos con una adenda que, en un sentido de rectificación, contiene reflexiones en lenguas maternas sobre el poema *Los nadie* de Galeano. No es un apéndice, es el cierre y apertura de un ciclo desde la palabra del otro.

Caminando las palabras: entre la memoria y la historia

Fui invitado a visitar a una persona, allá por el norte de Durango, por la Comarca Lagunera le llaman. Fui invitado para convencer a esa persona para que narrara algún acontecimiento que hubiera marcado su vida, su niñez... en la época de la Revolución.

Ya le habían visitado y nunca aceptó platicar. Se desconocían las causas, solamente se negaba. Los que querían entrevistarle buscaban editar un libro de recuerdos, de memoria de las personas que habían vivido, escuchado o nacido en esa época. Cuando le conocí él tenía 102 años; lo encontramos trabajando. Llegamos y me dejaron con él, ellos se apartaron, se fueron a la camioneta.

No sabía por dónde empezar, lo que se me ocurrió fue preguntar si podía ayudar en lo que estaba haciendo. Me vio así, como diciendo: “¿Podrá?” Y ya. Empecé a preparar los palos, el alambre. Al rato estábamos en plena faena. Platicamos. Me dijo que sembraba maíz, algunas frutas, vegetales; tenía sus animalitos. Empezamos a tener cier-

ta empatía. Era una persona de mucha, mucha experiencia y preguntó que si también me habían mandado para que les platicara. Me dio risa y le dije –pues sí–. No, no era mi intención preguntarle, si él quería platicar, estaba bien, si no también. Le dije que lo que más me interesaba era lo que estábamos haciendo en ese momento.

Eso le gustó, le brillaron los ojos con gusto y seguimos platicando, hasta que dijo: “Le voy a decir algo, le voy a platicar por qué no quiero recordar y menos... que se ponga en un libro, que lo sepan otras personas”. Y yo todavía le insistí: si quiere; si no, no. “Le voy a platicar a usted, me da confianza”.

Y me entregó su memoria... Él no sabe, no sabe por qué no lo mataron, por qué lo dejaron. Sería porque estaba muy pequeñito, sería que les dio lástima. No se explica. Pero todo eso le quedó grabado... lo de su familia. Él no sabía por qué toda su vida mantuvo esa tristeza, ese dolor dentro de él. Y ahora no se explicaba por qué la gente quería saber, y hasta ponerlo en un libro, y que más gente se enterara de eso, cuando él ya no quería ser dueño de ese recuerdo. No supe qué decir... nada. Nomás lo abracé y me despedí después.

Regresé a la camioneta y les dije: “¡Vámonos, ya vámonos!” Ellos estaban seguros de que llevaba toda la información. “¿Qué te dijo? ¿Qué te dijo?”. “Nada, nada. Solamente platicamos del campo, de los animales, de las costumbres...”.

De pronto me sentí con ese compromiso, con esa pesada memoria heredada, con una carga muy fuerte por saberlo (FPG, Abril de 2015).

Quisimos incluir este testimonio para señalar que necesitamos de los otros para acordarnos, que el diálogo inerva la memoria a través de la palabra, una palabra que actúa tanto en lo individual como en lo colectivo, amalgamándonos dentro de un mismo tiempo y espacio. Al romper el silencio nos liberamos y reafirmamos nuestra existencia. Sin embargo, el derecho a la memoria implica también un derecho al olvido, olvido que no es producto de un silencio impuesto, de la mentira o

de alguna patología, sino estrategia de supervivencia. Quizá no sea tan grato rememorar ciertas vivencias, valorar objetos y acontecimientos que al nombrarlos sólo recuerdan subordinación, dolor, traición o tristeza.

Memoria y olvido son recursos culturales que nos actualizan como sujetos, tanto individuales como colectivos; memoria y olvido son materia prima de las ciencias sociales, disciplinas que se han encargado de legitimar y deslegitimar tanto hechos históricos como formas de vida. Para una institución como el INAH, que ejerce tanto una dimensión científica como una dimensión legal sobre aquello que la ley señala como monumentos, la responsabilidad es trascendente. Los conocimientos científicos que se generan son difundidos al medio académico, pero quizá los procesos que mayor incidencia social tienen son las acciones normativas y las acciones de patrimonialización.

Creemos necesario repensar cómo concebimos esos procesos de patrimonialización. Defender el patrimonio como “algo ya dado”, inamovible e incuestionable es una estrategia común entre los diferentes actores sociales para defender intereses laborales, económicos y culturales; por eso resulta tan importante que desde la institución que realiza de manera sustantiva estos procesos de patrimonialización la revisión de tales conceptos y procesos sea continua y cada vez más propositiva.

Si reconocemos que los procesos de patrimonialización parten de un sujeto que nombra y reconoce, los particulares valores de ese sujeto son los que se visibilizan. A lo largo del tiempo los valores en torno al patrimonio han partido de los grupos sociales dominantes, sin negar que entran en juegos múltiples circunstancias y los intereses de otros sectores sociales también concurren, si bien de manera periférica (LAIS, 2014: 43-46). En el INAH, ciertamente, una tendencia dominante en los procesos de patrimonialización se sintetiza en una sola palabra: “rescate”. El término proviene de las prácticas arqueológicas, pero se emplea de manera extendida: se

habla de rescate de las danzas, y en ese rescate se desliza el deseo de *normar* cómo debe bailarse; serán la institución y el experto quienes determinen si una danza es o no auténtica, negando la transformación constante de lo social.

El tema, entonces, es la memoria, y las valoraciones que de ella derivan, como punto de partida para cuestionar *los procesos de patrimonialización, en tanto inscripción de memorias y construcciones colectivas, y partimos del supuesto de que dichos procesos no suelen realizarse desde una dimensión ética y sociocultural inclusiva.*

En el Programa Nacional de Espacios Comunitarios (PNEC) pensamos que reflexionar sobre las relaciones entre la acción institucional y las memorias colectivas debería ser un tema prioritario. Los cuestionamientos académicos de nuestro campo giran alrededor de lo que somos capaces de ver, es decir, aún se debaten las cualidades intrínsecas que hacen valioso a un bien cultural al interior del gremio, y mientras tanto la realidad social nos rebasa.

En ese sentido nuestro planteamiento invita a reconocer que la producción de conocimiento se desarrolla en diversos ámbitos, y esos otros saberes deben ser tomados en cuenta para mediar los conflictos con las poblaciones para las cuales se trabaja e intentar procesos colaborativos de conservación del patrimonio cultural. Al valorar la cultura desde la patrimonialización tendemos a despojarla de su sentido social, con lo cual se pone en riesgo su permanencia colectiva. A continuación abordaremos esta problemática como una cuestión atravesada por dos ejes: el exceso de significación o de memoria representada y la ausencia de experiencias o memorias.

Sobre la valoración de la cultura en su dimensión patrimonial

“Las sociedades contemporáneas han separado la memoria y la tradición de la continuidad de la reproducción social y las han convertido en patrimonio”. Con esta frase González-Varas (2014: 26) retoma a Pierre Nora en su búsqueda por comprender la obsesión memorialista de las sociedades modernas y posmodernas, y advierte que las instituciones que tradicionalmente garantizaban la conservación y transmisión de valores se encuentran en crisis por la ruptura de sentido y continuidad que vivimos en nuestros días.

La memoria, entendida como “despliegue de procesos interconectados y complejos”, nunca como simple rescate y reiteración de un pasado muerto, exige:

Contrarrestar esta tendencia de perversión de la memoria cultural, incluso como práctica de resistencia política, puede comenzar, pues, indicando los modos en que abordamos la narración de la historia, con la idea de que renovando estos modos se recupera el proceso histórico vivo en que la institucionalidad vuelve a ser significativa (Lazo, 2008: 43-44).

Parafraseando la cita anterior en el contexto del INAH, estamos obligados a comunicar no solamente bajo qué términos narramos el patrimonio, sino también admitir que existen otros modos de valorar y preservar, valoraciones resultan enfrentadas con las propias. En ese afán de rescatar una visión instituida del patrimonio, nos olvidamos de la posibilidad de proponer acciones instituyentes.

Como otros colegas, pensamos que es necesario revisar la legislación vigente, proceso en extremo complicado, y arriesgado, porque cambiaría las reglas del juego de las políticas públicas. Pero también es necesario examinar con detenimiento los procesos que mantienen al INAH como una

institución significativa y productora de significados, pues en una cantidad creciente de casos se observa que la patrimonialización de objetos y lugares encarna cierta fragilidad de la memoria cultural instituida, y así provoca una crisis de inteligibilidad institucional “[...] que como proceso histórico ha derivado en una contradicción: haberse convertido en su propio fetiche, en su propia reificación” (Lazo, 2008: 40-41).

De tal modo que, frente a los procesos de globalización económica actual y a los múltiples conflictos sociales que engendra la patrimonialización de la cultura, no sólo resulta necesario generar teorías críticas sobre la valoración de lo que se considera o no patrimonio, sino también nuevas estrategias que permitan tanto la evaluación ética del trabajo profesional como la conservación reflexiva de los diversos referentes que componen nuestra memoria e identidad colectiva.

Si reconocemos que la cultura, de acuerdo con Gilberto Giménez (2007) y John B. Thompson (2006), es producto y productora de la organización social del sentido, de representaciones compartidas y de un conjunto de formas simbólicas situadas dentro de estructuras y contextos sociohistóricos específicos, resulta indispensable trascender nuestro campo de especialización, valorar otros referentes, y reconocer los diversos usos y significados que manifiestan otros actores sociales.

Según Isabel Villaseñor Alonso (2011), a escala nacional y mundial existe la idea de que el patrimonio cultural tiene un valor intrínseco, es decir, resulta valioso por características que le son inherentes y, al mismo tiempo, universales, valoración “esencialista” que históricamente se ha desprendido de la ética e ideología dominantes y ha repercutido legal, institucional y profesionalmente en la manera en que se le concibe, protege, conserva y restaura; lo que deja fuera o al margen los usos y valoraciones conferidos por ciertos actores locales.

Villaseñor afirma que llevar a la práctica esta noción esencialista del patrimonio ha provocado desde confusiones

por la ambigüedad del concepto hasta trágicas disputas entre comunidades locales e instituciones del Estado. Tomando como ejemplo el conflicto en Chinkultic, Chiapas, donde seis ejidatarios fueron muertos durante un operativo policiaco para desalojarlos de la zona arqueológica el 2 de octubre de 2008, Isabel Villaseñor da cuenta de cómo la praxis esencialista se impone sobre las expresiones y derechos de los grupos subalternos. Los ejidatarios veían posibilidades de desarrollo a través del usufructo del patrimonio prehispánico y tal vez supone –pues no lo dice claramente– que, por tratarse de una valoración económica o instrumental, de algún modo atentó contra el concepto de “valor intrínseco” que tanto autoridades como profesionales esgrimen para custodiar lugares y objetos considerados monumentos nacionales.

El ejemplo puede ser desafortunado si en el análisis de los procesos de patrimonialización y de intervención institucional no se consideran las condiciones sociales y estructurales de esos acontecimientos: la disputa por el control de los lugares por lo general se inscribe en luchas históricas por la defensa del territorio y de las territorialidades. El Centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de las Casas, A.C., y el Sindicato de Trabajadores Académicos del INAH lamentaron profundamente la falta de diálogo y el uso excesivo de la fuerza pública en el caso mencionado. Resulta entonces debatible si la ley, de hecho, se está prestando a la criminalización de la sociedad y al abuso de autoridad, y frente a ello cabe precisar: el derecho a la vida es superior a cualquier otro derecho.

Habría que preguntar entonces, si el INAH representa o instituye las memorias. La normatividad vigente tiende a instrumentalizar, contener, reglamentar y jerarquizar las memorias colectivas, a distinguir entre lo que es más o menos valioso, y a construir un concepto de patrimonio como si tuviese un valor intrínseco, que lo aleja de las comunidades o grupos sociales donde descansan el sentido y el valor de los bienes culturales.

Coincidimos con Isabel Villaseñor en que es prioritario reflexionar acerca de las diferentes valoraciones, pero apuntamos que no se trata solamente de un diálogo interdisciplinar, requerimos un enfoque transdisciplinar para extender su búsqueda al reconocimiento de los otros saberes, lo cual implica descolonizar el lenguaje académico y la praxis en función de las consideraciones siguientes:

Primero, la existencia de un marco institucional delimita las facultades, recursos jurídicos, políticos y punitivos para la definición, conservación y protección del patrimonio; pero ello no obliga a restringir la reflexión a ese ámbito. La ley es resultado tanto de ideologías positivistas como de ideologías memoria en el sentido propuesto por Pierre Nora (1984). No sólo el Estado, sino también otras instituciones –la familia, la comunidad, la escuela– pueden garantizar la conservación y transmisión de valores. La reflexión resulta inaplazable, pues Nora agrega lo que nuestro contexto afirma: dichas instituciones se encuentran en crisis.

Segundo, aun cuando existen elementos para el reconocimiento legal de las formas jurídicas comunitarias (Sigüenza Orozco, 2008), hay límites de adaptabilidad, ciertas fronteras o barreras que impiden a los grupos marginados incorporarse desde su memoria colectiva a la sociedad (Halbwachs, 1990), pues aunque su alteridad es reconocida se mantiene subordinada frente a la cultura dominante.

Como tercer aspecto consideramos que la noción vigente del patrimonio tiende a reproducir la colonialidad de la mirada, a exhibir al *otro*, a clasificarlo y definirlo de manera parcial y “romantizada” (Ruffer, 2014); es decir, se niega a los otros la capacidad de enunciar, de expresar y de representar su diferencia desde lenguajes que les son propios.

Es por ello que necesitamos construir relaciones dialógicas y dialécticas con las otredades epistémicas presentes en el territorio mexicano, máxime si el colonialismo ha per-

meado el sistema educativo, las estructuras jurídicas (Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 2007) y la patrimonialización aún produce conocimientos instituidos como recurso para fabricar lo que Pierre Nora (1984) llama “lugares artificiales” de la memoria, los cuales provocan al mismo tiempo sentimientos de pertenencia y desapego, ya que en su consolidación los Estados-nación han impuesto diversas categorías de significación que vuelven ininteligibles los sitios, los objetos, las conmemoraciones.

Por último, y en relación con el aspecto anterior, estamos convencidos de que el diálogo epistémico con el otro es central no sólo para dirimir conflictos, sino para generar nuevos lenguajes y prácticas que posibiliten descolonizar el conocimiento y la alteridad. El lenguaje guarda una estrecha relación con el poder, el contexto social y las formas de interpretación (Thompson, 2006), por eso la valoración intrínseca del patrimonio cultural –como interpretación esencialista–, puede derivar en lo que Enrique Leff (2004) llama sobrevalorización o sobreobjetivación de lo real y lo simbólico; es decir, que nuestro mundo se vuelva un objeto, un concepto hiperreal donde “el modelo y lo real quedan presos dentro de su propia ficción”, un mundo vacío de memoria y de significado.

Esta tensión representa un espacio de conflicto sobre los bienes culturales, entre valores institucionales y memorias colectivas, pero también puede ser entendido –de acuerdo con nuestra propuesta dialógica– como un escenario para la conservación reflexiva:

Pretender que el lugar donde se lleva a cabo la operación de rescate de lo acontecido sólo se explica por la condición instituida de un pasado –llámese Estado, Universidad, Museo, etc.– que se presencializa en virtud de un presente que lo quiere detenido, supone producir también una política del olvido como aquello que el propio poder excluye [...] en esta “política del olvido” [...] se anida una condición subversiva

a la propia memoria [...] da lugar a otra índole de la memoria, la que tiene que ver con el pasado como afectación y como afectividad instituyente (Barrios, 2008: 8).

Enfoque transdisciplinar para la conservación reflexiva

Estos apuntes colectivos exploran, en el contexto específico del INAH, el sentido de la custodia y de la valoración de los bienes culturales para proponer la noción de *conservación reflexiva como un diálogo entre saberes que implica un cambio de actitud frente al otro*. Así de sencillo y así de complejo.

Conservación reflexiva sería anclar las acciones institucionales en una revisión permanente de las valoraciones construidas con otros actores sociales. Como institución académica el INAH tiene la responsabilidad de conservar y acrecentar el corpus de conocimientos acerca de los bienes y prácticas culturales, pero no tiene el derecho de presuponer que sus concepciones son las únicas pertinentes y, por tanto, son las que deben inculcarse al resto de la sociedad sin considerar, justamente, las diferencias culturales. No se trata de “dar la voz al pueblo” y caer en una demagogia simple, se trata de utilizar las herramientas que ha forjado la institución para reconocer y valorar la diversidad cultural, para imaginar múltiples estrategias de gestión, difusión, comunicación e investigación desde diferentes contextos socioculturales.

Negar otros saberes imposibilita la comunicación y revisión de los procesos de construcción del conocimiento científico, y en el caso del INAH terminaría por resquebrajar la credibilidad académico-institucional si nos centramos en validar las acciones de custodia mientras los procesos de valoración y visibilización imponen una lectura única.

Estamos convencidos de que los profesionales vinculados al ámbito del patrimonio pueden contribuir de manera decisiva a identificar y reflexionar sobre las relaciones que los actores sociales, incluido el gremio, establecen con objetos y lugares, memorias y prácticas. Para crear y recrear múltiples espacios de interacción y comunicación, espacios que permitan el diálogo y la inclusión, se requiere de un esfuerzo constante que incluye un enfoque transdisciplinar, tarea difícil pero inaplazable si queremos revisar nuestro quehacer de manera crítica y propositiva.

Desde nuestra perspectiva, el diálogo de saberes presupone el interés de los sujetos sociales en una interacción comunicativa, e implica por tanto, una disposición para escuchar y para actualizarse. No se trataría de vencer o inducir mediante la violencia de cualquier tipo a la aceptación de una valoración y un conocimiento ajeno, sino de un intercambio de conocimientos, apreciaciones y valores, en donde operan fuerzas racionales para la interacción comunicativa (Pérez-Ruiz, 2011).

La condición inicial que anota la autora es el interés de los sujetos para construir una situación comunicativa; en la práctica cotidiana del INAH esas posibilidades de comunicación existen; la cuestión es que si nuestro interés radica en fortalecer la visión institucional, no podemos limitarnos a ejercer, día tras día, una violencia simbólica sobre los objetos y sobre los discursos de los *otros*.

La propuesta concreta que planteamos en el 8° Foro Académico de la ENCRYM fue conformar un grupo de estudio sobre las problemáticas aquí planteadas y otras relacionadas con ellas, de manera que en una primera etapa (invierno 2015-primavera 2016) se pueda construir un estado de la cuestión que considere el enfoque transdisciplinar.

La custodia del significante no otorga el monopolio del significado. El conocimiento no está separado del sujeto que lo produce, pero el conocimiento disciplinar está separado de los saberes no científicos. En otras palabras, si nos interesa explorar las diferentes valoraciones que se construyen alrededor del patrimonio, incluyendo la propia, requerimos trabajar de manera multidisciplinar; pero si además nos interesa conocer las valoraciones construidas desde los saberes locales, entramos al terreno de la complejidad y del diálogo de saberes inherentes al enfoque transdisciplinaria (Morin, 1996).

Si trazamos un límite a los conocimientos técnico-científicos inmersos en los procesos de patrimonialización, encontraremos una gama de prácticas profesionales cuyos corpus teóricos están en construcción: conservación, museología, gestión e interpretación del patrimonio, museografía, entre otras. Tendríamos que distinguir, por un lado, el papel que juegan las ciencias sociales en los procesos de patrimonialización en nuestros días y cómo se legitiman en tales procesos. Por otra parte, sería necesario identificar los mecanismos utilizados para designar bienes y prácticas culturales, como patrimonio y visibilizarlos para el resto de la sociedad: salas de exhibición permanentes, visitas guiadas, talleres, concursos, festivales, entre otras acciones. ¿De qué maneras podrían indagarse el concepto de patrimonio que subyace en las prácticas tal como las realizamos hoy en día?

Cabe mencionar la existencia de múltiples propuestas académicas interesadas en los modos de entender los bienes y prácticas culturales entre diferentes sectores sociales. Lo que nos interesa, en primera instancia, es que el grupo de estudio construya un estado de la cuestión en colectivo e identifique las líneas que se han ido construyendo en los últimos diez años.

Una segunda etapa del grupo de estudio implicaría revisar la pertinencia de un enfoque transdisciplinar en los

procesos de patrimonialización; es decir, con participación horizontal de otras valoraciones sobre los referentes culturales como espacio para pensar la memoria y el futuro: La triple orientación del lenguaje transdisciplinario –hacia el “por qué”, hacia el “cómo” y hacia el tercero incluido– asegura la calidad presencial de aquel o de aquella que emplee el lenguaje transdisciplinario. Esta cualidad presencial permite la relación auténtica con el Otro, en el respeto de lo más profundo del Otro (Nicolescu, 1996: 87).

El planteamiento de la transdisciplina es necesario, y demasiado ambicioso si nos detenemos en las dificultades de adherirnos a él: implica reconocer al patrimonio cultural como escenario de conflicto y, más aún, que no detentamos la verdad última sobre su valor. El enfoque transdisciplinar implicaría reorganizar los conocimientos en aras de la comunicación con el otro; sin embargo, fijamos una meta mucho más modesta en tanto buscamos que ese grupo de estudio sea capaz de dialogar y proponer, con fundamentos sólidos, una revisión permanente del concepto de patrimonio.

A manera de conclusión, agregamos la reflexión que Alberto Juárez enunció frente a los participantes del 8° Foro Académico:

Regularmente nosotros, la gente de razón, nos debatimos entre conceptos y teorías para justificar nuestras acciones, sin considerar que en el camino vamos ninguneando al otro, actualizando las viejas asimetrías y desigualdades. Enarbolamos discursos universales, esencialistas, totalitarios y nos escudamos tras la ciencia y la ley para imponer la ignorancia e injusticia sobre el otro. La nación, el pueblo, el bien común, el patrimonio son abstracciones que a menudo sirven sólo para controlar, despojar y exhibir al otro. Decimos que para todos todo, pero en realidad nada es de nadie, y los nadie siguen siendo los mismos, los excluidos, los marginados, los expoliados, aquellos a quienes se les niega constantemente la palabra y la capacidad de conservar y transmitir la vida del único modo en que saben vivirla: desde su diferencia

Adenda: Los nadies

Tep+tsi metekueriwa ts+k+ memunaneni, tixa+ta makatehexeiya metekueriwa, heiwa tinuka wiye xarite ukax+rieni aix+tik+y+nik+. Aix+ katiukuy+ne, takai, hik+, ux-ṛa'a, ni heiwa, tsepa echiwa tiuka wiyex+ waik+, tsepa mekatetewa memeh+awe, tsepa 'utata mama-yatsie memeitsewe, tsepa me munuku'ui yu keta tseriek+, ya 'l xei witariyari memupatax+ matsik+i.

Tixa+ makatehexeiya niwemama, tixa+ mekatehekapini tiwa pini,m+k+ tixa+ makatehexeiya, tatsiu memutawei, wa iyari muyam+m+ne, tixa+ makatehexeiya, meka h+k+, t+t+ tsepa memuh+k+, te niuki tete 'unuka'a, ta yeiyari tete uweiya, kukak+ tete uwewix+me, ta xiriki tete uk+ uit+at+ka, tame temuteuteri, temeka mama'a, mu'u temexeiya, temutetewa.

Joel Bautista Sánchez, wixarika.
Tuxpan de Bolaños, Jalisco, abril de 2015

Te ch'aketik ya xwachinik smanel st'iik,ay-ek te mach'atik ya xwachinik xlok'ik ta mebal, te yakuk xk'ot ta pasel te swenta slekilalike, ya wan xk'ot ta pasel, nopotal sk'alelniwan, ja'nax ya sk'an xch'unel ko'tantik sok lek ya x-a'tejotik. Te mach'atik k'ax mebalik ta ilel aywan bitik ay yu'unik, ja'ik nax ya sna'ik bit'il ya xkuxinik ta balumilal, mayuk mach'a ya spasotik ta mantal, te mach'atik mayuk bin ay yu'unik ta ilele, te mebaletik. Ya xk'opoik ta sbats'il k'opik, ay xch'unel yo'tanik ta bats'il ajawetik, ya snaik bats'il jalal te k'ax t'ubilik. Ay sok k'ax t'ujbil te stalel kuxlejtik, bats'il winikotik, p'ijil winik antsetik. Te jo'otike mayukotik ta a'yantael, melel jo'otik ya kayantatik te bitik ya pastike ja' yu'un tulan sk'oplal te kuxineltik, melel te k'alal ya xwan te bak'etaltik, kuxul ya xjilotik ta sjol sok yo'tan te lumaltik.

Pedro Hernández Luna, tzeltal,
Las Margaritas, Chiapas, abril de 2015

Nota a la adenda

Los textos anteriores reinterpretan el micro-cuento y poema *Los nadie* de Eduardo Galeano (1989), escrito originalmente en tercera persona. La lengua habla desde el yo de manera afirmativa y así la primera línea poética dice: “Los que no son, aunque sean”, se transforma en wixarica y tzeltal para expresar: “Los que somos, aunque digan que no somos”. Y continúa:

los que hablamos idiomas, aunque les digan dialectos; los que profesamos religiones, aunque les digan supersticiones, los que hacemos arte, no artesanía; los que practicamos cultura, que otros llaman folclor; los que somos seres humanos, no recursos humanos; los que tenemos rostro y nombre, no solamente brazos y números; los que figuramos en la historia local, no en la historia universal ni en las crónicas de nota roja. No nos mata nada.

El original del poeta dice en la última línea: “Los nadies, que valen menos que la bala que los mata [...]”, y motivó la siguiente reflexión de Pedro Hernández Luna: “No nos mata nada, nada vale más que la memoria y el recuerdo, porque en eso radica nuestra existencia, nuestra diferencia, porque para los nadies, sin nombre, no existe la muerte, sólo el descanso de nuestro cuerpo, porque quedamos y renacemos en la memoria y corazón de nuestros pueblos”.

Hablantes de zapoteco, mixteco y español resignificaron el texto de Galeano hablando también desde la primera persona —el material está disponible en audio.

Agradecimientos

A Isabel Villaseñor Alonso y a Giovana E. Jaspersen por su interés sobre la noción de “conservación reflexiva”; a Alejandro Sabido Sánchez-Juárez y Víctor Hugo Anaya Linares, por su continuo apoyo; y muy especialmente, por la palabra compartida, a Ricardo Ramírez Santiago (hablante de mixteco, San Andrés Ixtlahuaca, Oaxaca), Nereyda Hernández García y Serafina Morales Martínez (hablantes de zapoteco, Díaz Ordaz, Oaxaca); Joel Bautista Sánchez (hablante wixarica, Tuxpan de Bolaños, Jalisco), y al maestro Pedro Hernández Luna (hablante tzeltal, Las Margaritas, Chiapas).

Referencias

García Rolando (2008), *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa Editorial.

González, Jorge A. (coord.) (2007), *Cibercultura e iniciación a la investigación*, México, Conaculta.

González-Varas Ibáñez, Ignacio (2014), *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*. México, Siglo XXI Editores.

Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (2014), *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual, y como también de México*, México, Instituto Mora.

Thompson, John B. (2006), *Ideología y cultura moderna: Teoría crítica y social en la era de comunicación de masas*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.

VVAA (1995), *El patrimonio sitiado. El punto de vista de los trabajadores*, México, Delegación DIIIAI-INAH.

Capítulos de libros

Barrios, José Luis (2008), “Introducción”, en José Luis Barrios (ed.) *Memoria instituida, memoria instituyente*, México, Las lecturas de Sileno, pp. 7-11.

Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel (2007), “Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico...”, en Castro Gómez y Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores, Bogotá, pp. 9-23.

Halbwachs, Maurice (1990), “Espacio y memoria colectiva” en *Revista Estudios sobre las culturas contemporáneas*, año/vol. III, número 009, Universidad de Colima, México, pp. 11-40.

Lazo Briones, Pablo (2008) , “Dialécticas culturales de la memoria. Una reflexión a partir de la lectura de la historia de Nietzsche y Benjamín” en *Memoria instituida, memoria instituyente. México*, Las lecturas de Sileno, pp. 39-65.

Leff, Enrique (2004), “El retorno del orden simbólico: la capitalización de la naturaleza y las estrategias fatales del desarrollo sostenible” en *Racionalidad ambiental. La reapropiación de la naturaleza*, México, Siglo XXI Editores, pp. 88-131.

Nora, Pierre (1984), “Entre la Memoria e Historia: la problemática de los lugares”, en *Memorias de la violencia*, París, Gallimard. Trad. para uso exclusivo de la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof. Fernando Jumar C.U.R.Z.A.- Universidad Nacional del Comahue.

Sigüenza Orozco, Salvador (2008), “Virtudes del recuerdo: un acercamiento a las memorias colectivas en México”, en *Economía, sociedad, territorio*. VIII (28), pp. 965-980.

Villaseñor Alonso, Isabel (2011), “El valor intrínseco del patrimonio cultural: ¿una noción aún vigente?” en *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, Número 3, enero-junio, pp. 6-13.

Referencias electrónicas

Basarab Nicolescu, *La transdisciplinariedad*. Manifiesto, libro electrónico disponible en <http://www.ceuarkos.com/manifiesto.pdf>.

Centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de Las Casas, A.C. (2008), *Informe preliminar sobre la masacre de Chinkultic*, documento electrónico disponible en http://www.frayba.org.mx/archivo/informes/081006_informe_ejecuciones_en_chinkultic.pdf, consultado en abril del 2015.

García Hernández, Arturo (2008), *Deplora el INAH la muerte de 6 personas durante el operativo policiaco en Chinkultic* en versión electrónica del periódico *La Jornada*, disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2008/10/08/index.php?section=cultura&article=a09nlcul>, consultado en marzo del 2015.

Giménez, Gilberto (2009), “Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas”, en *Frontera norte vol.21 no.41*, documento electrónico disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722009000100001&lng=es&tlng=es, consultado en febrero de 2015.

Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C. (1996), “¿Qué es transdisciplinariedad?”, disponible en <http://www.edgar-morin.org/que-es-transdisciplinariedad.htm>, lconsultado en febrero y abril del 2015.

Pérez Ruiz, Maya Lorena y Arturo Argueta Villamar (2011), “Saberes indígenas y diálogo intercultural” en *Cultura y representaciones sociales*, documento disponible en <http://www.culturayrayrs.org.mx/revista/num10/Rev10.pdf>, consultado en febrero del 2015.

Ruffer, Mario (2014), “La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México” en *Antítesis*, documento disponible en <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/viewFile/18718/15656>, consultado en febrero de 2015.

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

El Museo Salinas o los límites entre la ficción y la realidad

Ximena Escalera Zamudio

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Museo, aparato estético, vehículo, discurso, colección.

Resumen

En 1996, el artista mexicano Vicente Razo abrió al público el baño de su casa, donde exhibe su colección de objetos relacionados con la imagen del ex presidente Carlos Salinas de Gortari. El artista nombra al baño “museo” y se autoproclama “director” del mismo. La cuestión que atañe a esta investigación no es si el *Museo Salinas* es arte o no; más bien analiza, desde una perspectiva museológica, cómo lo que comenzó como un gesto ficticio terminó transformándose en un museo real. Razo utiliza la idea de museo como vehículo irónico para evidenciar su función como aparato estético que permite la visibilidad de ciertos objetos, lo cual propicia nuevos discursos y hace posible distintas dinámicas de participación.

Introducción

Esta ponencia se enfoca en el estudio de caso del cual parte la primera etapa de dos años de investigación dentro del programa de doctorado en historia del arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Mi trabajo de investigación se centra en el estudio de ciertas prácticas artísticas de arte contemporáneo surgidas en el contexto socio-político y cultural de la década de 1990 en la Ciudad de México. Dichas prácticas son generadas por una serie de agentes cuyos discursos se encuentran directamente relacionados con el concepto de museo.

Mi tesis se titula “Coleccionismo y exhibición como estrategias artísticas críticas a partir de los años noventa en México: creación y devenir del *Museo Salinas*”. El caso de estudio de dicha investigación es la obra titulada *Museo Salinas*, creada en 1996 por Vicente Razo (Ciudad de México, 1971). Esta obra surgió a partir de la colección de objetos del artista en torno a la imagen del ex presidente Carlos Salinas de Gortari, recopilada entre 1994 y 1997.

El objetivo aquí es entender la operación museológica que activa los objetos que constituyen la colección del *Museo Salinas*, pensando en cómo ocurre, desde dónde, y en relación con qué. Para ello se parte de la premisa de que Razo utiliza la idea de *museo* como un vehículo irónico para evidenciar la función de ese recinto como aparato de una ideología estética que permite la aparición de ciertos objetos, lo cual propicia un nuevo discurso y hace posible distintas dinámicas de participación con el público. Con respecto a la fundación de su museo, Vicente Razo menciona:

Cuando fundé el *Museo Salinas* tenía en mente la importancia y el rol que la institución-museo juega en la psique social. El museo puede ser visto, psicológicamente, como un filtro que regula y selecciona qué objetos o documentos de la historia migran hacia el lado consciente o articulado de la sociedad, y cuáles permanecen olvidados o despreciados, destinados a subsistir como despojos en el lado inconsciente o marginal de una sociedad (Razo, 2002:64).

Contexto

El antecedente del *Museo Salinas* —práctica basada en las relaciones entre objetos de una colección y el artista— es el museo de artista, el cual surge como producto del arte pop de los años sesenta y que consiste en reunir objetos relacionados

con la cultura popular y de masas. En esos museos, tanto el montaje como la narración artística permitieron a los objetos transformarse en arte. Mediante su construcción, artistas como Marcel Broodthaers, Daniel Buren o Hans Haacke, hicieron una crítica a los medios convencionales y/o soportes tradicionales del arte —pintura, escultura— al explorar sus límites y desembocar en una reflexión sobre el vínculo de esos medios con la figura institucional. Por ejemplo, Broodthaers evidenció ese vínculo mediante declaraciones abiertas como fue la frase: “This is not a work of art,” que acompañó su *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* (1968), colección de todo tipo de objetos dedicados a la imagen del águila imperial como signo relacionado con el poder. Dicha colección se fue enriqueciendo con los años y operó de manera itinerante; al ser exhibida en distintos espacios recalzó las limitaciones del museo en tanto espacio físico, pero también amplió sus posibilidades de emisión y recepción. Si bien el *Musée d’Art Moderne*... pareció proponer una idea de anti-arte, en realidad legitimó la colección de Broodthaers como obra artística.

A partir del surgimiento de los museos de artista, algunos creadores comenzaron a reinventar su práctica al asumir ellos mismos roles propios de la labor museística, o fundados en la interdisciplina, donde el artista adoptaba una suerte de figura múltiple. Dicha figura consistía en llevar a cabo tareas propias de los museos —artista-coleccionista, artista-archivista, artista-conservador, artista-curador—, junto con acciones que planteaban romper con los cánones tradicionales del arte a partir de la apropiación del objeto ordinario y la reinvención de la cotidianidad como prácticas artísticas. Así pues, los museos de artista se presentan, por un lado, como una alternativa frente al museo *real*, mientras por el otro funcionan como instalaciones que necesitan de la institución para ser reconocidos como arte. Por ende, pienso que los museos de artista no son dispositivos museográficos que permiten mostrar al público

tal o cual colección de determinado artista; son estrategias discursivas que generan nuevas interacciones entre el objeto y el espectador. Esas dinámicas permiten, a partir de la desmitificación de la idea del museo, generar realidades y narraciones históricas fuera de un discurso hegemónico.

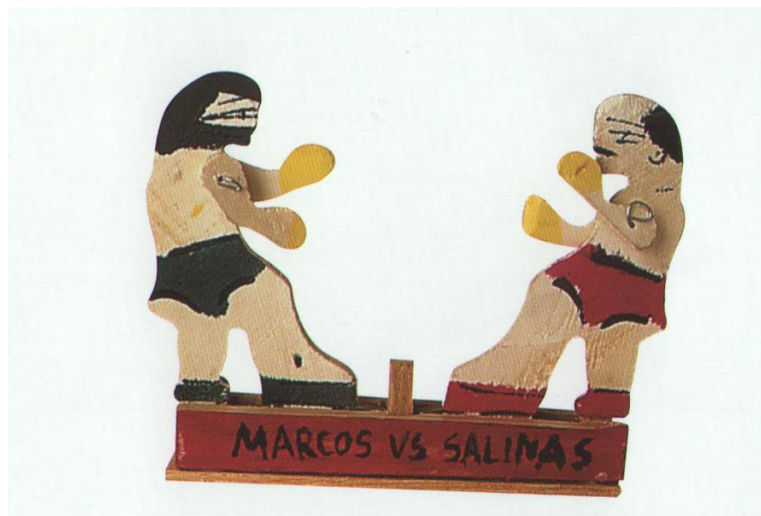
La colección

En el momento en que el *Museo Salinas* apareció, las imágenes de Salinas de Gortari eran las más reproducidas, difundidas y criticadas por los mexicanos. Vicente Razo había coleccionado más de cien objetos relacionados con este personaje y decidió exhibirlos en el baño de su casa, nombrándolo “museo” y autoproclamándose “director” del mismo.

Ahora bien, considero que la colección de Razo –en tanto pieza– no ilustra la historia, sino que mediante el coleccionismo permite reflexionar en torno a las lógicas que operan detrás de la concepción de esos objetos como objetos artísticos, a partir de su origen en un contexto histórico-temporal (momento de producción) y espacial (momento de exhibición). Así, pues, la particularidad de la colección de Vicente Razo está determinada por una serie de condiciones socio-históricas, entre ellas el fraude electoral de 1988, el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), la crisis de 1994 y la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). El vínculo con esos acontecimientos la hacen única no sólo como colección de objetos, sino como estrategia artística.

La colección de Razo habla de Salinas desde diferentes perspectivas y miradas, y cada objeto genera una crítica distinta. Algunos objetos documentan la producción de un fenómeno mediático, como son las figuras del *Salinas-chupacabras*, que aluden al personaje mítico del *Chupacabras* (una mezcla entre





vampiro, reptil, perro y alienígena) que apareció en los años noventa y se dedicó a matar al ganado en distintas tierras.

Otras piezas, como las máscaras de látex, son resultado del comercio local y de la creatividad de los vendedores, quienes las intervinieron creando híbridos de la cara de Salinas con cualquier otro ser grotesco o demoniaco. También están los juguetes y las artesanías, producto de las tradiciones populares mexicanas. Dentro de la colección de juguetes existe una variedad de muñecos y figurillas de plástico y otros materiales, además de juegos de mesa como lotería y memoria. Estos juguetes estaban destinados a todo tipo de público y no necesariamente al infantil. Hay juguetes de factura tradicional como el *Salinas-boxeador*, cuyas partes de madera ensambladas le permiten articular movimientos de pelea en contra de su contrincante, el *Subcomandante Marcos*. También existen las marionetas de madera, donde la figura de Salinas se retuerce con diferentes movimientos propiciados por el público al jalar los hilos; o los *Robo-Salinas*, muñecos de plástico policromado que aluden a los robots de las caricaturas japonesas como *Mazinger-Z* o los *Trans-*

fomers. Asimismo, existen objetos de “temporada”, resultados del comercio de ocasión y de la producción local; es decir, objetos que surgen en fechas cívicas o días festivos como los Judas de cartón y de papel maché que se venden para su quema en Semana Santa, así como los tradicionales diablitos o las calaveras para el Día de Muertos. De igual modo, para las fiestas decembrinas aparecieron las piñatas de Salinas para que la gente pudiera darles de palazos. Éstas proliferaron en la mayoría de puestos de mercado durante los años noventa. Para seguir con el juego, las piñatas podían rellenarse de chicles, dulces, paletas de chocolate y demás golosinas con cuerpo de rata o murciélago y cabeza de Salinas. Además de estos objetos satíricos, la colección también reúne cómics, ropa, veladoras, tarjetas postales, pinturas, estampas monográficas, encendedores, fotografías, libros, revistas, periódicos, calcomanías, audio y video casetes, artículos escolares, discos compactos, serigrafías, dibujos, fotocopias y volantes; hasta la más reciente adquisición: un billete de lotería que Razo encontró dentro de un libro de viejo que compró hace un par de años. Todos esos objetos parten de un juego de palabras y del doble sentido, mecanismos irónicos que presentan al personaje desde connotaciones relacionadas con el robo, el crimen y la mentira, o que lo muestran vulnerable ante las acciones que la gente puede tener hacia él —la quema, los palazos, etcétera.

A partir del listado de tales objetos se puede ver que cada uno de ellos constituye una categoría propia, lo que hace imposible catalogar la colección en términos de “memorabilia” o simplemente “objetos con la imagen de Salinas”. No es lo mismo una figurilla de plomo con la imagen de Salinas retratando al *Mickey Mouse* de la película *Fantasia*, que un fanzine de distribución gratuita con fines de militancia creado por un grupo de punks del Chopo. Cada uno se originó en circunstancias distintas y fue destinado a un público particular. En ese sentido, es importante mencionar que si bien el vínculo entre los objetos es el personaje de Salinas de Gortari, cada uno establece una relación dis-



cursiva distinta, tanto con el propio Salinas como con el público consumidor del objeto.

Al revisar el inventario de obra ubicado en el Laboratorio de Restauración del Museo Universitario Arte Contemporáneo-MUAC,¹ que data del periodo 2008-2011, pudimos notar que la heterogeneidad de esta colección es clave para



¹ En noviembre de 2008 abrió sus puertas al público el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), el primer museo universitario de carácter público en México dedicado al arte contemporáneo. La colección de la Dirección General de Artes Visuales (DGAV) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) pasó a ser la colección permanente de este museo. Entre las obras incorporadas a esta colección a raíz de la exposición realizada en 2007, *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México 1968-1997* y que sirvió como filtro para nutrir la colección de la UNAM mediante la compra de obras de arte realizadas después de 1952, se encontraba el *Museo Salinas*. Cabe decir que al ingresar a la colección del MUAC esta obra ya había sido exhibida con anterioridad, y que el papel de ese museo no fue legitimar la propuesta. Para 2014 el Laboratorio de Restauración del MUAC tenía inventariados un total de 284 objetos bajo el nombre de *Museo Salinas*. Si bien esos objetos están clasificados individualmente y guardados por separado como piezas únicas dentro del fondo reservado del laboratorio, fueron adquiridos como una sola pieza.

entender la producción de artefactos a lo largo de casi diez años en torno a Salinas de Gortari. Por lo tanto, considero que esa colección evidencia los cambios en las prácticas de producción y consumo en México a raíz de la apertura de las fronteras financieras, el desempleo y el surgimiento del comercio de ocasión, base para la economía informal del país; junto con la importación de productos de origen chino que poco a poco han sustituido la mano de obra artesanal, en una medida en que imitan los productos mexicanos y los venden a un precio mucho menor. Podemos entonces distinguir varias categorías como parte de esa colección de objetos:

- a) Los que eran de Salinas, es decir, el material original de la campaña presidencial de 1988 y de la propaganda política que formó parte de su presidencia.
- b) Los que hablan del *Museo Salinas* y son principalmente textos escritos (artículos en revistas de corte amarillista y reseñas periodísticas).
- c) Los que pertenecieron al fenómeno de la “salinasmanía,” es decir, la anti-parafernalia que se burla y caricaturiza a Salinas –y por los cuales la colección de Razo se volvió más conocida.
- d) Los que aluden a temas con que se relaciona a la figura de Salinas a partir de la colección de objetos de Razo y de la taxonomía que el artista hace de éstos.
- e) Los que documentan la figura pública de Salinas y son un registro de eventos donde éste aparece, principalmente fotografías.

A partir de la taxonomía anterior considero que la primera relación discursiva que se daba entre los objetos del

Museo Salinas era la que Razo generaba con ellos como parte de su colección; la segunda relación dependía del vínculo institucional entre la colección y el espacio museístico. Por ende, la obra no sólo hablaba de Salinas, sino que mediante la exhibición de sus objetos Razo dialogaba con la tradición del arte y jugaba con la cuestión de la enunciación del objeto cotidiano como objeto artístico a partir de su inserción en el espacio institucional. Es importante considerar de qué tipo de objeto cotidiano se habla en este caso. Si bien la colección de Razo está formada por objetos de diversa índole, no tienen una función utilitaria común y corriente. Se trata de objetos de consumo popular, de intervención gráfica, y de investigación que cobran sentido a través de la colección. De este modo, dicha colección, interviene políticamente en el escenario artístico, pero además en el social. Así pues, Razo crea su colección para resaltar la idea de que el circuito de validación del arte era tan efímero y frágil, que incluso él mismo podía autonombrarse artista, después quitarse ese título y volverse director de una institución, e incluso dar a su colección el nombre de museo.



El público y la estrategia mediática

La producción de sentido en torno al *Museo Salinas* se dio a partir de textos que no partían de la investigación académica sino de la prensa, los relatos urbanos y la anécdota. Quizá el carácter popular intrínseco de la pieza le llevó a aparecer en diversas publicaciones, desde suplementos culturales a revistas de corte amarillista. Así, durante 1997 el *Museo Salinas* fue objeto de controversia, morbo, admiración, y análisis en las páginas de periódicos como *El Financiero*, *La Jornada*, el diario ruso *Pravda* –publicación oficial del Partido Comunista de la Unión Soviética hasta 1991–, así como en revistas tales como *Proceso*, *La Crisis*, *Huellas*, *Cómo*, *Generación*, y *La Pusmoderna*. Incluso se hizo un reportaje para *Ocurrió Así*, el noticiero sensacionalista de Telemundo, la segunda cadena estadounidense de televisión en español más grande del mundo. Podría pues, parecer sorprendente la visibilidad que tuvo esa colección, quizás mayor a la que el artista esperaba. No obstante, considero que parte de la estrategia de Razo partió de lo siguiente: no sólo tener publicidad y difundir su museo, sino hacer que los diferentes emplazamientos del *Museo Salinas* le dieran visibilidad y que incluso, sin ser exhibida en una institución oficial, la hicieran una exposición ampliamente visitada. Es decir, a pesar de su inscripción en el contexto del baño, mediante su difusión mediática, se permitió la posibilidad de existencia de diferentes narrativas no circunscritas a los marcos expositivos. Así, para 1998, el *Museo Salinas* había sido visitado por turistas, grupos escolares y periodistas, entre otros.

En un principio, el público que visitó el baño de Razo –en casa de su madre, la entonces diputada federal del Partido de la Revolución Democrática (PRD) Carlota Botey–, constó de amigos del artista y de varios personajes de la entonces izquierda mexicana, conformada principalmente por miembros de la comunidad universitaria, escritores, intelectuales y artis-



tas, la mayoría pertenecientes a un sector de clase media. Sin embargo, quienes leyeron las notas de prensa y asistirían al museo más adelante provenían de un sector socio-económico distinto: eran los consumidores de la nota roja y las personas que no pertenecían ni al sector artístico ni cultural mexicano, y posiblemente se identificaron más con los creadores de las piezas que con la elite artística que más adelante se encargaría de darle a la obra un discurso estético e insertarla dentro del ámbito artístico-institucional de este país.

Al utilizar la prensa escrita y la televisión, Razo jugó con el poder mediático y lo hizo partícipe de su broma, presa de su juego. Los medios cayeron en la trampa y comenzaron a hacer reportajes del museo sin darse cuenta de que el artista estaba burlándose de ellos: su museo ficticio ahora era visto como un museo real. Razo se mantenía siempre en la *cábula* que evidenciaba las operaciones y lógicas detrás de los hechos mediáticos. Sus tácticas, que parecían burdas, estaban perfectamente elucubradas. De esta forma, el artista hizo uso de lo que Salinas construyó, utilizar los medios de comunicación a su favor, y lo volteó en su contra.

La presencia del *Museo Salinas* fue tan fuerte en los medios, que Razo comenzó a sufrir amenazas, fue asaltado, entraron a su departamento, robaron su computadora, intentaron envenenar a su perro, en fin, un sinnúmero de anécdotas. ¿Verdad o mentira?, ¿acaso parte del morbo intencional generado por el artista? No lo sabemos, lo que sí sabemos es que las notas de prensa consolidaron como real un espacio simulado, el cual derivó en una leyenda, pues la gente constantemente preguntaba: “¿Ya fuiste al Museo Salinas?”

El museo. De la ficción a la realidad

La primera vez que Vicente Razo buscó un espacio para mostrar su colección fue en el Museo de Arte Moderno (MAM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), pero su solicitud fue rechazada. Con respecto a esto el artista menciona:

Considerando el entumecido estado de los museos mexicanos –inmersos en una agenda colonizada y elitista, con un cuerpo burocrático atrofiado y temerosos de todo fragmento de realidad que tengan que afrontar– decidí que sería un acto saludable y necesario otorgarles el espacio de un museo a estos singulares testimonios de la historia contemporánea de México: activar estos objetos (Razo 2002:64)

A raíz de no encontrar un lugar para exhibir su colección al público, Razo decidió construir su propio espacio artístico fuera de los lugares de exhibición tradicionales. Al montar los objetos en su baño y transformarlo en un espacio de exhibición, su táctica sería rebasar las formas de distribución del arte llevadas a cabo dentro del sistema institucional de los museos, diluyendo los límites entre la pieza y su mediación. Así pues, tanto el espacio de exhibición –baño– como el de difusión mediática –notas en prensa–, funcionarían como un mismo espacio de construcción de sentido. Debido a lo anterior, el *Museo Salinas* comenzó a ubicarse entre lo documental, lo real y lo ficticio, como una especie de construcción falsa que sin embargo llegó a convencernos de que era real. Para hablar de la construcción del museo ficticio por parte de Razo,² me interesa utilizar la noción de museo descrita por Jean-Louis Déotte (2014:s.p.),

2 Estas ideas se desprenden de la conferencia “El museo como origen de la estética”, impartida por Jean-Louis Déotte en el marco de la “Cátedra Olivier Debrouse. Imágenes: dispositivos, producción y crítica” en el MUAC, 14 de octubre de 2014.

para quien el museo es “un aparato proyectivo que configura un mundo y define la existencia del objeto en términos espacio- temporales [...] un aparato que configura un aparecer que redefine la sensibilidad [...] un aparato que inventa el arte en el sentido moderno de la estética”.

De acuerdo con la definición de Déotte, al nombrar Razo el baño de su casa como un “museo,” este espacio adquiriría un estatuto de autoridad que le permitía operar como un aparato que ejercía un poder de legitimación sobre los objetos de la colección expuesta.³ Podríamos entonces pensar en las palabras de Déotte, para quien “sólo mediante el museo la institución del arte es posible” (Déotte, 2014: s/p). De este modo, a través de la inserción de la colección de objetos de Salinas en una institución, dicha colección se convirtió en obra de arte. El baño, aunque no fuera una institución real, posibilitó la configuración de un aparecer que redefinía la colección en términos simbólicos, es decir, reinventarla no sólo a partir de sus cualidades estéticas, sino también a partir de sus posibilidades discursivas en relación con la construcción de un discurso crítico-político. Esta condición de posibilidad generada por el baño es, a mi parecer, lo que permite reconocerlo como un museo: el baño funciona como un dispositivo que organiza y reconfigura una realidad.

Ahora bien, siguiendo con la idea de Déotte del museo como aparato proyectivo, podríamos pensar que el *Museo Salinas* generaba una proyección que partía de lo privado a lo público, es decir, que llevaba la colección personal de Razo al terreno común, donde el baño se convertía en el nuevo es-

³ Cabe mencionar que este poder de legitimación del que habla Déotte no necesariamente debe relacionarse con una connotación negativa, pues, como aparato que da visibilidad a determinados objetos, el museo posibilita su existencia. En ese sentido, el museo sensibiliza al público para que algo sea reconocido como arte.



pacio público. Para ello, la presencia en medios fue necesaria a fin de desdibujar los límites entre lo público y lo privado, y permitir nuevas posibilidades de encuentros en el espacio íntimo del baño.

También es importante mencionar que no se trataba únicamente de que Razo montara los objetos en su baño y dijera: “esto es un museo”. Para que tal operación se llevara a cabo fueron necesarias una serie de condiciones históricas que permitieron que ese espacio pudiera ser visto como un lugar para el arte y, además, que la colección de Razo fuese leída en términos artísticos. En ese sentido, considero fundamental introducir la noción de “régimen estético” para entender cómo funciona el *Museo Salinas* en términos históricos. Para Jacques Rancière el régimen estético permite pensar en los modos históricos de aparición de los fenómenos; es decir, para que algo exista es necesario que aparezca dentro de una serie de condiciones espacio-temporales, en este caso dentro de un “régimen de identificación de las cosas artísticas” (Rancière, 2002: 34). Para Rancière, son los modos de organización, clasificación y distribución de lo sensible los que permiten la visibilidad de las cosas. El dispositivo reconfigura la realidad, y el aparato revela y permite que tal reconfiguración se haga visible. En ese sentido, en el caso del *Museo Salinas* pienso que habría dos aparatos: el propio *Museo Salinas* que visibiliza la producción cultural en torno a un fenómeno social; y los museos donde posteriormente fue exhibida la colección, los cuales vuelven a organizar la pieza en términos de museografía y curaduría para insertarla dentro de diversas exposiciones. Podríamos entonces preguntarnos, ¿cómo es que aparece el *Museo Salinas*? y ¿qué fue necesario para que apareciera o, mejor aún, para que pudiera ser considerado un museo? Siguiendo a Rancière, creo que el contexto histórico de producción permitió la aparición de la obra, principalmente el surgimiento de nuevos circuitos de distribución artística en

los años noventa. Dichos circuitos hoy son conocidos como “espacios alternativos”, y funcionaban como alternativa a los espacios tradicionales de exhibición –llámense museos de arte del INBA– y fueron creados por grupos de artistas. Los espacios alternativos ocuparon edificios abandonados y en desuso, sobre todo después del terremoto de 1985, así como casas y departamentos de los propios artistas. En el caso del *Museo Salinas*, lo que ocurrió específicamente fue que la falta de visibilidad histórica dictada por las políticas culturales de los museos de arte de los años noventa, junto con el surgimiento y permisibilidad de los espacios alternativos, dieron pie a que el baño pudiera convertirse en la alternativa al museo real, y la colección de objetos de Razo pudiera ser resignificada como una colección de arte. Así pues, el baño operó como el dispositivo estético que modificó nuestra experiencia de lo sensible al transformar nuestro encuentro con la colección de baratijas, haciendo posible que pudieran ser vistas más allá de su condición de chácharas.

Conclusiones

Si bien la obra de Razo osciló entre el estar adentro y afuera de los márgenes institucionales, justamente fue el uso del museo como dispositivo de exhibición lo que le permitió tener verosimilitud dentro del sistema artístico. Quizás la única forma de reconocer la importancia de estos objetos fue mediante su inserción en un sistema de reconocimiento social, que en este caso no era una exposición dentro de una institución oficial, pero sí lo fue la creación del *Museo Salinas*, que por el hecho de llamarse “museo” abrió la posibilidad de visitas, públicos y lecturas paralelas.

Al hablar de la ficción como verdad, esta obra operó como un juego subordinado al convencionalismo: entendíamos

que el *Museo Salinas* era un museo y que Vicente Razo era su director, en tanto convenciones del arte, pero justo esa fue la estrategia crítica, que ni el baño era un museo ni Razo su director. Por ende, pienso que el *Museo Salinas* fue un museo ficticio que se volvió real por las siguientes razones:

- a) Muestra objetos de una colección y al no haber un registro previo de los objetos de esta colección, construye un archivo de memoria histórica.
- b) Utiliza el montaje como herramienta crítica. Razo en un acto curatorial, junta objetos esparcidos por la ciudad y los potencializa mediante su reorganización.
- c) El *Museo Salinas* funciona como un dispositivo proyectivo que resignifica los objetos a través de su montaje y genera una nueva relación entre el público y ellos.

Para terminar me gustaría mencionar que, a mi parecer, el *Museo Salinas* no sólo es la creación de una colección, sino que funciona como un sistema de pensamiento en el que se entretienen diversas esferas del sistema artístico y cultural mexicano. Vicente Razo fue el consumidor de chácharas, el coleccionista-artista-curador, que construyó su texto mediante operaciones relacionadas con la práctica museística: coleccionar, clasificar, ordenar, exhibir, curar, y distribuir su obra. Si bien no es un arte militante ni activista, sí interviene de manera política –más allá del tema– al generar un nuevo espacio de visibilidad que posibilita nuevas narrativas. En definitiva, el *Museo Salinas* es un claro ejemplo de cómo el museo –ficticio o no– historiza, pero también expande el potencial de las prácticas artísticas.



Referencias

Déotte, Jean-Louis (2012), *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière, Santiago, Metales pesados.

Rancière, Jacques (2002), *La división de lo sensible: estética y política*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca.

Razo, Vicente (2002), *The Official Museo Salinas Guide*, Nueva York, Smart Art Press.

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

Antes de la energía eléctrica. Crónica fotográfica de San Sebastian Villanueva (1900-1970)

Marcelino Juárez Romero

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Fotografía, acervo, documento, digitalización y crónica.

Resumen

“Antes de la energía eléctrica. Crónica fotográfica de San Sebastián Villanueva (1900-1970)” es el título de un acervo fotográfico que cuenta con más de 400 imágenes de la vida cotidiana de un pueblo ubicado en el municipio de Acatzingo, Puebla. La mayoría de las fotografías están fechadas entre 1900 y 1970, es decir, hasta antes de la introducción de la energía eléctrica en el pueblo. Este proyecto de investigación incluye la recopilación, acopio, clasificación, reproducción, conservación y difusión pública de este material que da testimonio de la vida diaria de una sociedad rural poblana en el siglo XX mexicano.

La fotografía es la memoria de la historia de un pueblo

Antes de iniciar la descripción general de este proyecto de conservación bien valdría la pena determinar, en primer lugar, qué se entiende por patrimonio cultural. Según la definición elaborada por la Conferencia Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), celebrada en México en 1982:

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias,

los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas (UNESCO, 1985).

Siguiendo esta definición, un elemento que encaja perfectamente con esa descripción es precisamente la fotografía, un recurso material que expresa la creatividad de los pueblos, sus ritos, creencias, costumbres, tradiciones, lugares y monumentos históricos, así como las obras de arte que conforman el patrimonio cultural de la sociedad, según este concepto.

“Antes de la energía eléctrica. Crónica fotográfica de San Sebastián Villanueva (1900-1970)” es el título que da nombre a una colección de fotografías sobre la vida cotidiana del pueblo de San Sebastián Villanueva, ubicado en el municipio de Acatzingo en el estado de Puebla, reunida por el historiador Marcelino Juárez Romero desde 2004. El modesto acervo cuenta con más de 400 fotografías que retratan en su mayoría a sus habitantes en diversas facetas de la vida diaria, aunque también capta sus paisajes, relieve, viviendas y monumentos históricos.

¿Por qué la acotación de “antes de la energía eléctrica”? Desde mi perspectiva, la introducción de la energía eléctrica, entre 1973 y 1974, es un parteaguas en la historia de la comunidad, pues con la llegada de este servicio se van desplazando poco a poco las costumbres, tradiciones y fisonomía de una zona rural que se va transformando con el correr de los años. Las velas y los candiles de las casas se apagan para dar paso a las lámparas y bombillas incandescentes; es decir, se deja de lado la costumbre de utilizar petróleo para los candiles de las casas. Se inicia la construcción de caminos, puentes y carreteras que unirían a la comunidad con la carretera federal Puebla-Xalapa, y con ello el arribo de los primeros camiones y automóviles —de hecho, uno de los primeros automóviles en el pueblo fue el del Gral. Rodolfo Sánchez Taboada—. Con la llegada de la energía eléctrica el silencio y la tranquilidad del pueblo se ven alterados por el sonido de los primeros altavoces y se

sustituye poco a poco el arte de elaborar tortillas a mano por la maquina tortilladora... entre muchos cambios más.

Este proyecto también representa la búsqueda, recolección, acopio, clasificación, conservación y reproducción de un modesto acervo fotográfico llevado a cabo en la comunidad San Sebastián Villanueva,¹ un lugar de casi 10 000 habitantes, en su mayoría campesinos productores de tuna y nopal. En 2008 hice una selección de 180 fotografías que sirvió para la edición de un libro titulado *San Sebastián Villanueva: memoria fotográfica del siglo XX*, razón por la que muchas de las fotografías recopiladas quedaron fuera de esa selección y permanecen inéditas.

Objetivo

El objetivo principal de esta colección es conformar un archivo fotográfico comunitario, tanto en formato impreso como digital, que esté disponible para todos los habitantes de la comunidad que deseen consultarlo. Que esté dirigido a público de todas las edades interesados en conocer a sus antepasados y familiares más remotos, y, de ser posible, en un futuro próximo ofrecer el servicio de reproducción digital —siempre y cuando exista la autorización de los familiares.

¹ La comunidad de San Sebastián Villanueva pertenece al municipio de Acatzingo de Hidalgo, Puebla. Se ubica al sureste del estado de Puebla a una altitud de 2320 msnm, entre los paralelos 19° 04' y 18° 46' de latitud norte y los meridianos 97° 35' y 97° 54' de longitud oeste. Limita al norte con las comunidades de San Lorenzo Zacatiutla, San Hipólito Soltepec, Santa Margarita Mazapiltepec y la ex hacienda Rinconada; al sur con los terrenos de la ex hacienda San Jerónimo (Ejido de San Antonio Portezuelo), la ex hacienda de San Miguel Dorantes y la ex hacienda de San Diego Iglesias; al oeste con los ejidos de Candelaria Portezuelo y San Mateo Soltepec, y al este con la comunidad de Candelaria Portezuelo y ejido de San Antonio Portezuelo.

Este proyecto de conservación no sólo incluye material fotográfico, sino también documental y pictográfico (manuscritos, mapas antiguos, planos, croquis, litografías, pinturas, heliografías o dibujos) que la gente conserva entre sus pertenencias, y que ya sea por razones de ignorancia, descuido o desinterés se han deteriorado y abandonado por completo. Para los efectos de esta investigación sólo nos ocuparemos de la fotografía como fuente primaria.

Metodología

¿En qué consiste este proyecto de conservación? La labor representa un gran esfuerzo tripartito: físico, mental y económico. Esfuerzo físico porque se requiere hacer visitas particulares a cada una de las casas de los habitantes, preguntar a los miembros de la familia si posee fotografías antiguas y, en caso de una respuesta afirmativa, pedir las prestadas y digitalizarlas —cabe aclarar que tan solo para la edición del libro mencionado se requirió visitar cuando menos a 71 personas—.

En este caso el mayor reto consiste, precisamente, en convencer a la gente de que facilite sus fotografías y que se puedan digitalizar —se debe tener en cuenta que en la mayoría de los pueblos indígenas, la idea de prestar un retrato implica hacer mal uso de la imagen en rituales conocidos como actos de “brujería”, o realizar algún daño en contra de esa persona—. No está por demás mencionar que en varias comunidades muchas personas se rehusaban a tomarse una fotografía, pues consideraban que al retratarse se les robaba el alma o el espíritu. De hecho, para retratar al padre o al abuelo, la familia tenía que emborracharlo para poder tomarle una fotografía.²

² Como ejemplo de esta afirmación puedo citar el testimonio de la señora Josefa Pérez Solís quien explicó en una entrevista, realizada el 17 de diciembre de 2006, que su abuelo Clemente Solís Espinoza

Esfuerzo mental porque es necesario hacer un esquema o imaginario acerca de las personas que puedan tener en casa este tipo de recurso. Generalmente se conservan fotografías donde habita una persona mayor en la familia, pues son ellos quienes podrían entender el sentimiento de conservación, aunque hay excepciones. Además, la presencia de adultos mayores resulta muy importante porque son ellos los que pueden proporcionar todos los datos relativos a una fotografía, e implica un gran esfuerzo mental el hecho de que pueda recordar a los retratados, y mayor reto aún si se trata de una fotografía muy antigua, o si se considera la longevidad de nuestro entrevistado.

En tercer lugar, la investigación representa un esfuerzo económico porque la recolección de fotografías implica su reproducción o digitalización para una mejor conservación. Este proceso para digitalizar las imágenes tiene un costo de entre \$3.00 y \$5.00 cada una, sin considerar el precio del transporte a la cabecera municipal o a la ciudad de Puebla, donde se dispone de ese tipo de tecnología para la reproducción de heliografías, litografías mapas o planos. Por último, no olvidemos que se trata de una comunidad rural donde el recurso de la fotografía es escaso y que durante mucho tiempo retratarse representaba un “lujo” para la sociedad, y por ello el hecho de conservar una foto era algo raro y costoso.

La conservación

Un aspecto muy importante a considerar en este acervo es el estado de conservación que guardan las fotografías. Sorprende el hecho de que gran parte de ellas se encuentre en buenas

posó para una fotografía en estado de “ebriedad”, pues pensaba que tomarse una fotografía era un acto de brujería contra su persona.

condiciones, salvo aquellas que –por razones que explicaremos a continuación– presentan un grave deterioro o maltrato. Curiosamente, las fotografías mejor conservadas son las más antiguas, en contraste con las más deterioradas y que son, precisamente, las correspondientes a años posteriores, como se verá en los anexos.

Durante las entrevistas que realice a los habitantes de la comunidad³ pude constatar que la principal razón para el deterioro de las fotografías era, precisamente, el efecto de los agentes naturales y la falta de un espacio adecuado para conservarlas, lo cual puede explicarse por las precarias condiciones de la totalidad de las viviendas de aquel tiempo. Por lo general las casas estaban construidas de piedra o tapia (adobe) con techos de paja o *tejamanil*, construcciones que recibieron el nombre de casas grandes.

La fragilidad de ese tipo de techos y paredes permitía el paso de los fenómenos naturales como el calor, la lluvia, el granizo e incluso y hasta los temblores, y por ello los documentos personales sufrían el mayor daño. La afirmación anterior pude comprobarla porque mi familia cuenta que una fuerte granizada perforó el techo de lámina de cartón de sus casas y destruyó por completo el archivo personal de mi abuelo Marcelino Juárez Portillo (1923-1968), el cual incluía partituras y documentos generados en la Presidencia Auxiliar⁴.

Debo hacer notar que no obstante el deterioro de algunas fotografías, ninguna fue modificada o restaurada mediante dispositivos digitales por la simple y sencilla razón de querer preservar su carácter original, tal como muestran algunas de las fotos incluidas en el presente artículo. Por cierto, en *Pedro*

³ Aunque el proceso de recopilación fotográfica inició 2004, las entrevistas comenzaron oficialmente el 23 de abril de 2006, con un total de 24 entrevistados en ese año, 37 en 2007 y 27 en 2008 hasta la edición del libro *Memoria fotográfica del siglo XX*. Esta labor se volvió a reanudar en 2012 y continúa hasta la fecha.

⁴ Fragmento de la entrevista oral a la señora Cecilia Juárez Luna realizada el 23 de julio de 2006.

Páramo, la novela de Juan Rulfo, hay un pasaje donde el personaje principal hace referencia al retrato de su madre, cuya descripción se asemeja mucho al estado de conservación que guardan las fotografías recopiladas en San Sebastián Villanueva:

Era un retrato viejo. Carcomido en los bordes, pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guarde. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser, porque el suyo estaba lleno de comunidades de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón (Rulfo; 2006: 8).

Los artistas de la lente

En cuanto a los posibles autores de las fotografías que integran esta colección, me atrevo a pensar que sólo dos personas han sido acreedoras a ese título: José Tenorio Cadena y su hijo, Leonardo Tenorio Rodríguez, ambos originarios de Acatzingo, Puebla. Cabe la posibilidad de que el autor de algunas de las fotografías que datan de las primeras décadas del siglo XX sea José Tenorio Cadena, quien aprendió el oficio de la fotografía en 1897 con Bernardino Tamariz Mellado (¿?-1914) en la hacienda de San Bartolomé María en Acatzingo, Puebla, de la cual era propietario.

Este último personaje adquirió en 1900 el molino San Miguel, ubicado en los márgenes del río Tetzahuapan, en Acatzingo, donde instaló una fábrica de harina que daba trabajo a gente de la población. Asimismo construyó un laboratorio de física y química, y la primera galería de fotografía, la cual estuvo a cargo de Josafat Martínez y que a partir de 1907 fue responsabilidad de José Tenorio Cadena. En 1912 José Tenorio

compró su primera cámara e hizo su propio laboratorio fotográfico, hasta que en 1919 adquirió una cámara de finales del siglo XIX, la cual perteneció a su maestro de fotografía. De ahí se deduce que don José iniciaría a su hijo en este arte a partir de la década de 1920, y alcanzaría mayor popularidad que su padre.

La mayor parte de la gente de San Sebastián Villanueva está de acuerdo en que las pocas personas que llegaban a tomarse una fotografía seguramente acudían con el único fotógrafo profesional de la región: Leonardo Tenorio Rodríguez.⁵ Este personaje se dedicaría con mayor fuerza al arte de la fotografía a partir de 1928, gracias a la ayuda de su padre, José Tenorio Cadena. Desde entonces se convertiría en el fotógrafo más solicitado en los pueblos aledaños, como Villanueva, ya sea que acudiera a los lugares donde se le contratara, o bien, que la gente se trasladara a pie hasta la cabecera municipal para solicitar sus servicios” (Juárez Romero, 2008: 117).

⁵ Nació en Acatzingo el 11 de marzo de 1916, hijo de José Tenorio Cadena y Paula Rodríguez Jiménez. Desde la infancia tuvo la inquietud de aprender el arte de la fotografía, teniendo como ventaja que su padre contara con una cámara fotográfica y le enseñara este arte. En 1943 es recomendado por su padre con su amigo Bartolomé Limón Carrillo, originario de Acatzingo y propietario de un estudio fotográfico en la ciudad de Puebla. Ahí primero trabajó en el retoque de la fotografía y luego aprendió a hacer tomas fotográficas con luz artificial por medio de reflectores. El 17 de noviembre de 1944 estableció su estudio fotográfico en la Av. 20 de Noviembre núm. 301, en Acatzingo, lugar que hasta hace algunos años seguía llevando a cabo este importante arte y donde se conserva el archivo de negativos de todos sus clientes. En 1970 adquirió un amplificador de imágenes, instrumento de gran ayuda porque anteriormente utilizaba un mecanismo hecho con cajas de madera, el cual también es prueba de su ingenio y capacidad creativa. En 1973 implementó una técnica para aplicar el color a la fotografía, el cual consistía en aplicar pinceladas de pintura al óleo. Hasta antes de su muerte resultaba muy interesante visitar el estudio fotográfico de don Leonardo, pues se podían encontrar aparatos fotográficos que, al margen de la antigüedad, seguían ofreciendo trabajos de muy buena calidad (H. Ayuntamiento de Acatzingo, 1998: 180-181).

Aunque Leonardo Tenorio —o “Don Tenorio”, como se le conoció popularmente— fue durante mucho tiempo el fotógrafo más popular de la región, no dudo que hayan existido otras personas que se dedicaron también a este arte y que posiblemente fueron autores anónimos de muchas de las fotografías que conforman este acervo, sobre todo las que datan de los primeras décadas del siglo pasado. En muchos de los casos la gente aprovechaba la oportunidad para tomarse una imagen con los fotógrafos ambulantes durante las peregrinaciones que realizaban a los principales santuarios religiosos del país: la Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México, la iglesia de los Remedios en Cholula, la iglesia del Calvario en Tlacotepec y el Santuario de la Virgen de los Dolores en Acatzingo, Puebla, o el templo de Nuestra Señora de la Caridad en Huamantla, Tlaxcala.

Cabe mencionar que, para nuestra fortuna, en el reverso de algunas de las fotografías se encontraba plasmado el nombre del estudio fotográfico, la dirección, la fecha y hasta el nombre del fotógrafo. Lo anterior demuestra que también hubo raras excepciones en que la gente contrataba a fotógrafos de otras latitudes para dejar constancia de sus eventos festivos.

Los escenarios

Es claro que uno de los principales escenarios sea algún punto de la comunidad de San Sebastián Villanueva. Entre los lugares más frecuentados para tomarse una fotografía está, en primer lugar, la casa (generalmente el patio), le siguen el atrio de la iglesia principal, las calles, el parque, la escuela, la Presidencia Auxiliar, áreas deportivas e inclusive las tareas relacionadas con el campo. Otro escenario muy socorrido es el Santuario de Guadalupe, dado que resulta común encontrar fotografías que muestran como fondo la imagen de la Virgen de Guadalu-

pe; en otros casos los niños aparecen montados en el clásico “caballito” del bosque de Chapultepec, un tema hoy en desuso.

Los temas de las imágenes

Entre esas fotografías también es muy común encontrar las clásicas familiares, en pareja, individuales, de grupo, cartillas del servicio militar, fiestas patronales, peregrinaciones religiosas, bodas, mítines políticos, eventos deportivos, bandas de música de viento, paisajes naturales y monumentos históricos. También podemos encontrar individuos de todos los oficios: desde campesinos, obreros, artesanos, cazadores, carniceros, políticos, deportistas y músicos, hasta militares como el general Rodolfo Sánchez Taboada (1895-1955),⁶ oriundo de San Sebastián Villanueva.

La fotografía familiar

La fotografía de familia es un rito de culto doméstico en el que la familia es, a la vez, sujeto y objeto porque expresa el

⁶ Nació en la Hacienda de San Juan Macuila, perteneciente al pueblo de San Sebastián Villanueva, Acatzingo, Puebla, el 22 de marzo de 1895. Se inscribió en el Colegio Militar para obtener el grado de subteniente del cuerpo médico, pero no obtuvo título. Oficial de carrera en el ejército, se enlistó en la revolución como subteniente a las órdenes del general Fortunato Maycotte, el 10 de noviembre de 1914. Combatió contra Zapata en Morelos, bajo las órdenes del Coronel Jesús Guajardo; alcanzó el grado de General de Brigada el 1 de noviembre de 1952 y el de general de División posteriormente. Fue Subjefe de la Policía en el Distrito Federal (1929); Encargado de la Oficina de Quejas de la Presidencia de la República (1935); Gobernador del Territorio Norte de Baja California (1937-1944); Presidente del Comité Regional del PRI en el Distrito Federal y poco después presidente del CEN del mismo partido. Secretario de Marina (1952-1955), tiempo en el que mandó a construir el Puerto de Ensenada, Guaymas y Alvarado. Murió el 2 de mayo de 1955 en la ciudad de México e inhumado en el Panteón francés de la ciudad de Puebla.

sentimiento de la fiesta que el grupo familiar se ofrece a sí mismo. Durkheim opina que esta fiesta de familia capturada en la fotografía tiene la función de revivificar y recrear al grupo, donde se entiende que la fotografía tenga algo que ver en ella, en tanto proporciona el medio de solemnizar esos momentos culminantes de la vida social en que el grupo reafirma su unidad. El mismo Bourdieu cita a Durkheim en ese mismo sentido:

La sociedad doméstica no era solamente un conjunto de individuos unidos entre sí por lazos de afecto mutuo, sino que era también el grupo mismo, en su unidad abstracta e impersonal. Era el apellido heredado, con todos los recuerdos que invocaba, la casa familiar, el campo de los antepasados, la situación y la reputación tradicionales. Todo eso tiende a desaparecer. Una sociedad que se disuelve a cada instante para reformarse en otros aspectos, pero en condiciones totalmente nuevas y con otros elementos (Bourdieu, 1979: 39).

La fotografía individual

Este tipo de fotografías engloba tanto a hombres y mujeres de cuerpo completo como encuadres centrados en el rostro. En algunas ocasiones las personas están acompañados por el hijo menor o *xocoyote* (el último, el más joven de los hijos). Como en las fotografías anteriores, el escenario es diverso: la casa, la iglesia, la Villa de Guadalupe, el campo o el propio estudio fotográfico. Bourdieu expresa mejor las características de este tipo de retratos al señalar que:

[...] presentan personajes de frente, en el centro de la imagen, de pie, firmes, a una distancia respetuosa, inmóviles en su actitud digna. De hecho, ponerse en pose, es mostrarse en una postura que se supone no es natural. A través de la preocupación por rectificar la actitud, de

ponerse el mejor traje, a través de la negativa a dejarse sorprender con la ropa de todos los días y en una tarea cotidiana, es la misma intención la que se manifiesta. Ponerse en pose es respetarse y exigir respeto. Cuando uno se esfuerza por obtener que los sujetos conserven una actitud “natural”, se suscita en ellos una incomodidad porque no se consideran dignos de ser fotografiados o como suelen decir, no se creen “presentables” y sólo puede esperar una naturalidad simulada (Bourdieu, 1979: 126).

Seguramente algunos de nuestros lectores son de la opinión de que cualquier familia mexicana cuenta entre sus recuerdos con más y mejores fotografías que las mencionadas aquí; sin embargo, debo aclarar que tal recurso es escaso en una comunidad rural. Consideremos, por ejemplo, el caso de los habitantes de San Sebastián Villanueva, quienes debían elegir entre tomarse una fotografía o solventar una necesidad primaria. Sería únicamente a partir de los años 70, y con la apertura de las vías de comunicación, cuando la fotografía pudo tornarse más frecuente entre la población local.

En la parte final de este artículo se presenta una muestra aleatoria de mi acervo fotográfico, en la cual he procurado incluir un ejemplo de cada una de las temáticas mencionadas. Se observa en esta galería la evolución que ha tenido la fotografía con el paso de los años, desde las imágenes en sepia, pasando por el blanco y negro hasta las fotos a color. Al igual que las técnicas fotográficas, también la sociedad evoluciona y se transforma, pues en las imágenes podemos notar el nivel de vida de las personas, sus costumbres, tipos de viviendas, paisajes y vestimenta.

Este último aspecto es importante, en tanto se evidencian los cambios experimentados por la gente de la comunidad. Observamos en las primeras imágenes la vestimenta típica de hombres y mujeres. En el caso de los varones comprendía pantalón y camisa de manta, sobre de palma y hua-

raches. Sólo cuando se trataba de una boda se acostumbraba usar el paliacate amarrado al cuello. Por su parte, las mujeres vestían con falda y blusa de manta bordadas, delantal, sandalias o huaraches, rebozo gris y el cabello peinado en trenzas.

La vestimenta típica del pueblo comenzó a caer en desuso alrededor de la década de 1950, cuando los pantalones, camisas y blusas de manta empezaron a verse desplazados por la ropa casual y las camisas de vestir; también se populariza el uso de zapatos en lugar de huaraches y las chamarras sustituyen los jorongos; se deja de lado el rebozo y el sombrero de ala ancha por la gorra. En fin, el único vestigio que permanece de aquella sociedad rural mexicana durante los tres primeros cuartos del siglo XX es la fotografía, y a nosotros –hombres y mujeres del siglo XXI– simplemente nos toca contemplar.

Anexo fotográfico



Figura 1. Colegio Mixto "Hidalgo" en San Sebastián Villanueva. Ca. 1921 (pág. 6).



Figura 2. Derrumbe de una de las torres de la iglesia de San Sebastián Villanueva durante el sismo de 1973 (pág. 7).



Figura 3. La señora Filomena Salas Serrano con sus hijos Marcial, Emiliano y Félix Flores Salas. Ca. 1967 (pág. 6).



Figura 4. Catalina Solís del Rosario. Ca. 1955 (pág. 8).



Figura 5. Peregrinación religiosa al Santuario de la Virgen de los Dolores en Acatzingo, Puebla. 1963 (pág. 10).



Figura 6. Defensa Rural de San Sebastián Villanueva. 1932 (pág. 11).



Figura 7. Huerta de nopal propiedad del señor Ricardo Romero Castro. Ca. 1950 (pág. 12).



Figura 8. De izquierda a derecha: Jaime Marcial Solís, Gregorio Romero Salas, Catalina Pérez Solís con el niño Gustavo Carpio Pérez, Lorenza Solís Juárez con los niños Blanca y Andrés Marcial Solís. Ca. 1964 (pág. 13).



Figura 9. Ambrosio Carpio. Año de 1924 (pág. 16).

Referencias

Bourdieu, Pierre (comp.) (1979), *La fotografía: un arte intermedio* (trad. de Tununa Mercado), México, Nueva Imagen.

Fagetti Antonella (2002), *Tentzonhuehue, el simbolismo del cuerpo y la naturaleza*, México, INAH (Colección Historia, Serie Antropología)/ BUAP, Plaza y Valdés.

H. Ayuntamiento de Acatzingo-DIF municipal (1998), *Acatzingo Ayer y hoy*; México Ducere.

Juárez Romero, Marcelino (2008), *San Sebastián Villanueva: memoria fotográfica del siglo XX*, México, PACMYC-Conaculta, México.

Murrieta, Mayo (2008), *Los últimos rurales. El ocaso de los pueblos conurbados* (Ensayo), México, Aldus.

Rulfo Juan (2006), *Pedro Páramo*, México, RM/Fundación Juan Rulfo.

Sanz, María (2010), "Entre las armas y la palabra", en *Homenaje al general de brigada Rodolfo Sánchez Taboada (1895-1955)*, México, Océano/BUAP.

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

Breve revisión de los conceptos de la valoración practicada en la ENCRyM, primeros resultados

Gabriela Peñuelas Guerrero

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Valoración, revalorización, patrimonio cultural, conservación-restauración, prácticas.

Resumen

En los últimos años el término valoración ha estado presente en el ámbito de la restauración mexicana, en especial en la ENCRyM-INAH. Actualmente se concibe como un aspecto imprescindible del proceso de conservación; sin embargo existe un desdibujamiento de las maneras en que se practica. Este artículo tiene como objetivo mostrar algunas de las implicaciones de la valoración detectadas a partir de una exploración sociológica realizada mediante entrevistas e informes de trabajo de restauración. Para ello es preciso establecer las diferencias conceptuales, de palabras empleadas indistintamente como sinónimos: valoración, revalorización, revaloración y valor, señalando las diferencias tanto en la teoría del valor como en el campo de restauración mexicana.

Introducción

En pocas ocasiones la restauración o, mejor dicho, el proceder metodológico de los restauradores, ha sido el objeto de estudio de investigaciones históricas, antropológicas o sociológicas. En esta ocasión, desde el enfoque sociológico de la teoría de los campos analicé la manera en que los restauradores de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM-INAH) registran la práctica valorativa en la intervención de bienes muebles. Para ello seleccioné cinco espacios de formación represen-

tativos del trabajo con distintas comunidades para los restauradores, así como una serie de informantes a quienes hice entrevistas semiestructuradas para detectar las implicaciones y formas en que practican la valoración. Además contrasté la información obtenida en las entrevistas con la producción escrita, tanto de los entrevistados como de los estudiantes en los espacios seleccionados.

El objetivo del artículo es exponer las diferentes maneras encontradas en esta primera fase de la investigación, además de señalar las principales implicaciones de la valoración en la restauración de patrimonio cultural realizada en la ENCRyM-INAH. Por ello se establecen las diferencias de los términos comúnmente empleados para referir dicha práctica; distinguiendo entre las connotaciones en la teoría del valor y la restauración, para después enfocarse en las formas en que se practica y sus repercusiones.

Trazando conceptos

En la cotidianidad de la restauración en México se emplean como sinónimos las palabras valoración, revaloración, valorización e incluso valuación. Al interior de la ENCRyM-INAH se entiende que las dos primeras son adecuadas, la tercera representa una distorsión de la primera; y la última se refiere al precio o importe monetario. No obstante, el uso adecuado del lenguaje –o al menos lo reconocido por la Real Academia de la Lengua Española– establece que la valoración se vincula al establecimiento de valores o costos de un bien u objeto. Mientras la valorización indica el aumento de valor o la puesta en valor de algo, la revaloración resulta una aberración de este último término. Por tanto, en ningún momento significan lo mismo.

Traslapando los conceptos al área de la restauración de bienes culturales, tanto la valoración como la valorización

corresponden a dos momentos metodológicos distintos en el proceso de conservación. La primera comprende la evaluación de los valores existentes del patrimonio (*values assessment*); es la serie de operaciones que realiza el restaurador en primera instancia para conocer la importancia del patrimonio que ha de intervenir. En cambio, la valorización (*valorization*) busca la puesta en valor de los objetos en cuestión (Mason, 2000); en otras palabras, es la estrategia para potencializar ciertos valores detectados en la primera fase de valoración. Aunque Velasco (2015) realizó una propuesta interesante donde disecciona ambos procesos, en México el común de la bibliografía, así como de la oralidad de los profesionistas, permanece sin distinciones.

Revisando las maneras

Acceder al entramado de acciones que realiza cualquier individuo es una tarea compleja; no obstante, quizá es una de las pocas vías para comprender mejor una profesión. En palabras de Clifford Geertz (1996): “[...] si uno desea comprender lo que es una ciencia, en primer lugar debería prestar atención, no a sus teorías o sus descubrimientos y ciertamente no a lo que los abogados de esta ciencia dicen sobre ella: uno debe atender a lo que hacen los que la practican”.

Para esta primera aproximación el universo de estudio lo centré en los seminarios-taller que realizan mayor trabajo con comunidades distintas a los espacios académicos, como el de pintura de caballete (STRPC), de obra mural (STROM) y de escultura policromada (STREP). Para contrastar el proceder, identificar coincidencias, prefiguraciones de *habitus* de grupo que se reflejen en las maneras de practicar cierta actividad; también consideré al seminario-taller optativo de conservación arqueológica (STOCA) y el seminario-taller de

restauración de metales (STRM), espacios que además permitirían confrontar áreas donde la interacción es eminentemente entre especialistas: restauradores, arqueólogos, historiadores y arqueómetras, entre otros. Es así que las maneras descritas a continuación han sido producto del análisis de cinco de los trece espacios de formación de la licenciatura en Restauración de la ENCRyM-INAH.

La información recabada corresponde a lo obtenido mediante las entrevistas semiestructuradas, que tenían el objetivo de establecer cómo cada restaurador hace lo que hace, cuando lo denomina valoración. A manera de triangulación metodológica, contrasté lo declarado por los entrevistados con lo expuesto en trabajos de los informantes, así como lo reportado en informes de restauración correspondientes a los espacios en que los informantes ejercen (o habían ejercido) para verificar la presencia del legado teórico-práctico de la valoración (véase tabla 1).¹

¹ El nombre así como el orden de cada espacio curricular corresponde al reportado en el Modelo de Formación de la Licenciatura en Restauración, Plan 2013 (ENCRyM 2013). Las palabras claves fueron empleadas para localizar los informes en el catálogo de la Biblioteca y Centro de Documentación de la ENCRyM-INAH, de los cuales se seleccionó de manera aleatoria 40% del total para evitar la saturación teórica (Sánchez, 2001:120) de la muestra (Peñuelas, 2015).

Espacio de formación	Analizado	Palabra clave	Informantes entrevistados	Informes revisados
Laboratorio Introductorio a la Restauración (LABIR)	No	NA	NA	NA
Seminario-taller de restauración de cerámica (STRC)	No	NA	NA	NA
Seminario-taller de restauración de textiles (STRT)	No	NA	NA	NA
Seminario-taller de restauración de escultura policromada (STREP)	Si	escultura	1	20
Seminario-taller de restauración de obra mural (STROM)	Si	mural	2	10
Seminario-taller de restauración de pintura de caballete (STRPC)	No	caballete	3	60
Seminario-taller de restauración de documentos y obra gráfica sobre papel (STRDOGP)	No	NA	NA	NA
Seminario-taller de restauración de metales (STRM)	Si	metales	1	26
Seminario-taller de conservación y restauración de instrumentos musicales	No	NA	NA	NA
Seminario-taller de conservación y restauración de obra moderna y contemporánea	No	NA	NA	NA
Seminario-taller de conservación arqueológica (STOCA)	si	arqueológico	2	12
Seminario-taller de conservación bibliológica	No	NA	NA	NA
Seminario-taller de conservación y restauración de Fotografía	No	NA	NA	NA
Total	5	-	9	129

Tabla 1. Relación de restauradores entrevistados y de informes revisados por espacio curricular.

Ocho categorías distintas de practicar la valoración

Derivado del trabajo de campo y del análisis de la información, pude establecer al menos ocho variantes distintas de lo que los restauradores de la ENCRyM reconocen como práctica valorativa. Para fines de la investigación fue necesario establecer categorías que permitieran distinguir sutilezas de las diferentes formas reportadas, por lo que éstas no se encuentran en la oralidad ni en el discurso escrito de la disciplina.

A partir de las instancias

Se establece como valoración la ponderación o simple declaración de instancias –estética, histórica, funcional y tecnológica– como si se tratara de atributos de los objetos a intervenir, siguiendo lo que Alcantará señaló años atrás al revisar la *Teoría de la Restauración* de Brandi (2000:51). Bajo esta primera categoría subsisten tres maneras de proceder: una basada en la declaración de los rasgos históricos, estéticos, funcionales y tecnológicos del bien en cuestión, una mera enunciación. Otra posibilidad es la jerarquización de las instancias gracias a las cuales se realizan decisiones basadas en la característica más representativa del objeto. Como muestra basta un testimonio “[...] es necesario hacer una valoración de las instancias históricas, estética, funcional, tecnológica que presenta esta pieza con la finalidad de proponer procesos” (NK6404.5 A 23 2006:36 en Peñuelas 2015:139).² En esta perspectiva, la palabra valoración actúa como evaluación o jerarquización, no intenta realizar un acto valorativo, en términos axiológicos. Es

² Por cuestiones de anonimato en la investigación, decidí emplear la clasificación de la Biblioteca y Centro de Documentación de la ENCRyM-INAH para referenciar los documentos.

interesante notar que comienza a emplearse el término para actividades distintas de las que tiene en otros contextos.

También se localizó el empleo, casi indistinto, de la palabra valor como sinónimo de instancia. Es, sin duda, uno de los indicios más interesantes que dan cuenta del legado histórico heredado e interiorizado en la práctica de restauración en la ENCRyM, donde las instancias –tanto de Brandi (1990) como de Cama (en Cimadevilla y González 1996; Cama 2002)– se adaptan al nuevo discurso de la disciplina. Como primer momento, únicamente se sustituyen términos sin cuestionar o modificar su implementación, al remplazar “[...] el concepto de obra de arte que hemos sustituido por el de patrimonio cultural (Cama, 2006:20).

Asignación de valores por ser patrimonio cultural

Como parte de las modificaciones y adecuaciones de los postulados teóricos del quehacer profesional al contexto mexicano, una vez que se empleó el término valor como sustituto de instancia el siguiente paso consistió en determinar desde una postura objetivista –como lo denomina Fabelo en desde la teoría del valor–, donde los valores están dados como eternos, inmutables y con una jerarquía inamovible: “En realidad los seres humanos conviven directamente no con los valores, sino con los bienes que son las manifestaciones reales de aquellos” (Fabelo 2007:27). De tal manera, se enuncian los valores como otra característica de los objetos, que además no cambian si se interviene el objeto, a los restauradores esta concepción les puede recordar a los valores intrínsecos.

En el campo de restauración, la noción de valor intrínseco cobró importancia como parte del debate teórico (Villaseñor, 2011). Actualmente, pensar en valores intrínsecos es percibido como un error de quien lo proclama, se asume

como un estadio anterior donde erróneamente se asumía que el patrimonio era poseedor de valores –contrario a la posibilidad del reconocimiento realizado por algún agente social– no obstante, al analizar la práctica de la valoración y confrontarlo con el contexto axiológico, esta idea de equivocación puede ser salvada al entender que simplemente son maneras distintas de acceder a un concepto.

El establecimiento del dictamen y los valores

Este rubro es uno de los más empleados y difundidos, mediante el dictamen –concebido como piedra angular de la metodología de restauración– se dimensiona la afectación que las alteraciones materiales producen en los valores. Para ello, el restaurador debe detectar los valores, esa es la pregunta que queda sin responder ¿cómo lo hace? Por lo que se sirve de las instancias-valores que habían sido exploradas en los dos apartados anteriores. Por ejemplo “[...] a partir del reconocimiento y establecimiento de ciertos valores que corresponden a la naturaleza de la obra: estético, histórico, tecnológico, científico, funcional o social” (NDI 638 F53 2005:26). Gracias a la valoración realizada mediante el dictamen se contrasta el estado físico que actualmente tiene el objeto y el que debería tener para mantener los valores antes señalados, lo cual guía las acciones de intervención.

Relación entre la unidad potencial del objeto y los valores afectados

Conforme avanzamos en definir las categorías, las diferencias resultan cada vez más sutiles, e incluso la anterior ayuda a conformar la siguiente. Este es el caso donde la valoración comien-

za a cobrar fuerza gracias al seminario-taller de restauración de pintura de caballete (STRPC) en 2005 se recupera como ejercicio didáctico la identificación de la unidad potencial de la obra con la recuperación de los valores presentes en ella. Esta reflexión tiene como finalidad conocer a profundidad el objeto que se ha de intervenir, al menos recuperando la unidad potencial definida por Brandi (1988:22), con lo cual se conservarían los valores del mismo. Es importante hacer notar que esta idea estaba presente desde mucho antes, reconocida como finalidad de la disciplina: “[...] la restauración debe [...] considerar esa segunda historicidad junto con las otras dos instancias para poder establecer el equilibrio deseable, entre lo que fue originalmente y lo que la unidad potencial actual permite alcanzar” (Cama. 2002:14). Resulta sumamente emblemático el hecho de que estas reflexiones se concreticen en el STRPC, espacio en el que el legado brandiano adquiere mayor compatibilidad por tratarse de objetos que en muchas ocasiones pueden ser consideradas obras de arte –aunque no exclusivamente.

El empleo de esta modalidad permitió rastrear cronológicamente el legado teórico-práctico en su implementación: comenzó en el STRPC con la incursión de la restauradora Arroyo en 2004, reportado en los informes de trabajo 2005, avanzando cronológicamente conforme el plan de estudios entonces vigente de escultura a metales –séptimo, octavo y noveno semestres–. Al adecuar un concepto pensado para obras de arte a objetos como los que se intervienen en el STRM derivó en otras adecuaciones teóricas (Peñuelas, 2014).

El empleo del juicio crítico para establecer los valores

Distingo la categoría por ser el primer momento en que se explicita la presencia del restaurador, quien valora y ejecuta la intervención mediante el empleo de su juicio crítico. Al revisar

los documentos y las entrevistas, pareciera que es un elemento tan interiorizado dentro del campo de la restauración que no necesita definición, se da por entendido; a estos elementos Bourdieu los define como *doxa* del campo. Gracias a ellos se articulan otras prácticas o se complejizan procesos culturales.

No obstante, el juicio crítico o la acción crítica de la restauración ha sido señalado por muchos autores (Brandi, 2000; Philippo, 1972; González, 2010; Magar, 2010). Lo interesante es que por primera vez el encargado asume su papel en la elaboración o establecimiento de los valores; con lo cual la operación se asemeja al acto valorativo de la perspectiva de Frondizi (2008), que consiste en un juicio realizado por un individuo a partir del reconocimiento de las características primarias y secundarias del objeto, donde el valor se entiende como una entidad estructural.

Sin embargo, al mismo tiempo, que se reconoce la relación entre el juicio crítico como una actuación interpretativa, que el restaurador realiza con toda la información recabada durante la investigación, persiste la contradicción al señalar la valoración como una herramienta para disminuir la subjetividad. De este reconocimiento se desprenden las siguientes categorías, donde las diferencias están vinculadas con la presentación de la información.

La valoración a partir de la investigación de los objetos

Si bien el juicio crítico implica la presencia de un sujeto, éste se desdibuja en aras de señalar la investigación material que permite elaborar valoraciones. En ocasiones es a petición de los espacios formativos que se pide evitar la voz personal de quien realiza la intervención, esto es un reflejo de la constante búsqueda por el proceder objetivo que se ha perseguido –absurdamente– en la restauración.

En esta modalidad se señala tajantemente la necesidad de realizar investigaciones para conocer el objeto de manera integral, tras lo cual se establecen los valores. Los aspectos tecnológicos, materiales, históricos, funcionales, contextuales se colocan al centro de la ecuación, señalando las fuentes de las cuales se obtiene la información: desde revisiones históricas hasta observaciones micro y macroscópicas del objeto. Sin importar la fuente, el restaurador logra construir las distintas dimensiones de la pieza, tras lo cual se enlistan los valores, se definen y explican las afectaciones de aquélla. Por otro lado, mediante esta investigación y el exhaustivo análisis de los contextos se logra acceder, o al menos se aproxima, al tercer jugador: la comunidad usuaria del patrimonio.

Una gran aportación de esta categoría es que al ser producto de una investigación, el restaurador cuenta con elementos sólidos que le permiten conjeturar las afectaciones en las distintas dimensiones analizadas. Idealmente relaciona sus observaciones con los datos materiales e histórico-culturales y con las necesidades de la conservación del patrimonio.

La historia de vida y los valores

En esta opción conceptos como biografía del objeto, historia de vida, línea de vida son empleados como herramienta para abordar los distintos momentos representativos en los que el objeto sufrió alguna modificación o alteración digna de ser mencionada durante la intervención. De tal manera que al contar con datos históricos –por supuesto, producto de una investigación previa– se contrastan con las afectaciones y los posibles valores que los entonces usuarios identificaron en el patrimonio.

Cabe precisar el cambio conceptual de lo que se interviene: de obra de arte a patrimonio. Gracias al evidente trans-

currir del objeto de una categoría a otra, es posible mostrar que depende del reconocimiento de la sociedad la construcción como patrimonio para que su intervención sea solicitada. De igual modo, se intuye que los valores son producto de cada momento histórico y dependiente de cada contexto, es decir, también se trata de una construcción social. No obstante, es sólo a partir de la información recabada de carácter social, cultural e histórico como es posible determinar la manera en que cierto objeto era valorado en determinado momento. Pareciera que el restaurador *por arte de magia* logra llegar a dichas conclusiones, sin aclarar la manera por la cual accede a ellas.

Una de las aportaciones de realizar este ejercicio mediante la conformación de una línea de tiempo, en la que se confronta el estado físico, los datos históricos y los valores, es la evidente ubicación temporal del quehacer del restaurador conforme el transcurrir histórico del objeto. Por otro lado, esta acción recuerda la metodología propuesta por Appelbaum (2007) para establecer el estado *ideal*, que permite determinar la futura apariencia de la pieza tras la intervención. Así mismo, es uno de los señalamientos centrales de la propuesta de Medina (2014). Cabe mencionar que durante la investigación tanto la revisión de los informes como de las entrevistas se reporta esta manera, sin embargo, no se refiere directamente al modelo de ningún autor en específico.

La valoración multidimensional

A la valoración que reconoce más involucrados –grupos de interés distintos de los especialistas– la refieren los restauradores entrevistados como multivocal o multidimensional. Bajo esta perspectiva el restaurador investiga el objeto, los contextos y enuncia los usuarios del patrimonio. Esta es una de las formas más recurrentes en la oralidad, en contraste con

el discurso escrito donde un solo informe³ de los revisados señala las maneras empleadas para conocer las expectativas y los valores que la comunidad reconocía en su patrimonio a distintas escalas: la obra, el inmueble, el paisaje.

Uno de los testimonios de los restauradores entrevistados definen la valoración como

[...] un juicio de valor; un juicio que emite un grupo de personas respecto de un objeto. Y esos juicios sí tienen que ver con las características que tiene el objeto pero también con una serie de funciones o de vínculos que tiene ese objeto dentro de un contexto social, de algún modo el actor no solo puedes ser tu [como restaurador] ni los académicos, ni los restauradores que están tomando la decisión, sino también es el espacio social y los actores de ese espacio social que están vinculados al objeto (Informante III.3 en Peñuelas, 2015:404).

Queda claro que al entender la valoración como un ejercicio incluyente multivocal, el objeto de estudio de la disciplina se amplía: deja de centrarse en el objeto para reubicar al objeto en función con la comunidad o usuarios de aquél: objeto y sujetos. Gracias a la investigación, encuentro un fuerte anhelo de actuar bajo esta categoría al momento de establecer las características más importantes del patrimonio, no sólo las que el restaurador, en su carácter de experto, logra identificar, también aquéllas que los grupos reconocen como importantes.

3 La selección de los ejemplares para su revisión fue aleatoria el 40% de informes, lo cual deja abierta la posibilidad de que en otros casos se haya explicitado.

Definiendo la valoración

Al identificar estas ocho categorías y contrastarlas con lo que en el campo filosófico, y más específicamente la teoría del valor o la axiología analizan como valoración, encuentro que pocas modalidades pueden considerarse un acto valorativo propiamente dicho. Sin embargo, es posible establecer que en la restauración, al menos en la ENCRyM, el término valoración ha ganado connotaciones distintas a las de otros campos del conocimiento. La operación se refiere a la evaluación de alteraciones; al establecimiento de las partes que conforman o permiten el reconocimiento y comprensión integral del objeto a intervenir; también tiene que ver con establecer ciertos valores, que en ocasiones son semejantes a los atributos o a las instancias (Peñuelas, 2015:234). Cabe decir que el carácter polisémico resulta conflictivo, en ocasiones se contradice con lo que la teoría del valor establece, en otras se complementan.

Implicaciones de la práctica de la valoración del patrimonio cultural

La valoración es reconocida por los restauradores y por las instituciones de conservación como un aspecto legitimador de la disciplina, es un requisito para el otorgamiento de licencias de conservación, por mencionar un ejemplo.

Pero existen una serie de condicionantes requeridas para que un proceso valorativo se genere, estos son: el acuerdo de que la restauración es una disciplina social y, por tanto, una práctica limitada geográfica, política, cultural, histórica y temporalmente; la aceptación de que el patrimonio cultural es una construcción social sujeto, por tanto, a las mismas limitantes; y el último factor es quizá el determinante, la visibilidad de otros actores en el proceso de reconocimiento y validación

del patrimonio cultural. La restauración se concibe como una actividad de las ciencias sociales en que se interviene el objeto y se considera a la sociedad, comunidad, o también llamados grupos de interés relacionados con él.

Con este contexto en mente, en nuestros días la práctica valorativa permite tomar decisiones de conservación; funge como evidencia para que el restaurador conozca sus limitaciones temporales, éticas y tecnológicas; permite primero comprender el objeto en distintas dimensiones y preservar su función, el discurso cultural en el que se encuentra inmerso, además de resaltar los valores potenciales que el o los grupos de usuarios detectan o podrían promover de su patrimonio, es decir, la valorización de los objetos.

Conclusiones preliminares

Al inicio del artículo presentaba los diferentes términos empleados para designar una misma actividad: valoración, valorización, revaloración y valuación. Cada una salvo revaloración tiene significados distintos, con ello implicaciones también diversas. Para nada es igual decirle a una persona novia(o), esposa(o), amante aunque refieran siempre la relación entre dos sujetos emocionalmente involucrados. Lo mismo sucede con estos términos:

- La valoración es la evaluación de los valores existentes en el patrimonio, de cierta manera decir lo que hay en el momento previo o de la intervención.
- La valorización implica la ponderación de valores que pueden, potencialmente, ser añadidos a los ya existentes, para ello se requiere de otros procesos culturales complejos que tampoco suelen referirse.

- La valuación consiste en determinar el costo o valor económico del patrimonio en cuestión, como la valuación de un auto, de un inmueble para su venta. Generalmente esta operación se asocia a compra-venta, que en términos de conservación también puede reeditar en conservación preventiva como señaló Lewinski (en prensa).
- La revalorización en realidad no existe.

En términos generales no existe una definición universal unívoca de la valoración en el campo de la restauración, es un proceso que involucra el objeto, lo que se piensa de él, su materia y sus alteraciones. Por supuesto, es un elemento que ayuda al restaurador a tomar decisiones, aunque para nada es el único. En su concepción persiste la contradicción de lo objetivo, en una práctica que lleva desde su conformación el carácter subjetivo en la médula. Sin importar el tipo de acciones realizadas para valorar el objeto, el restaurador debería explicitar el modo de llevarlo a cabo.

Siendo así, existen múltiples maneras de realizar una práctica valorativa, ninguna mejor que otra: simplemente distintas. Este artículo, lejos de señalar una metodología idónea, da cuenta de la forma en que se procede actualmente en la ENCRyM-INAH. Al tiempo que escribo estas líneas es sumamente factible que se estén gestando cambios significativos, el impacto de asignaturas, de mayor cantidad de literatura, la difusión de los resultados de esta investigación, todo ello afectará la manera en que se practica la valoración.

Sin duda, el modo como se ejecuta la valoración refleja el conocimiento del restaurador, las herramientas metodológicas de que dispone, sus intereses, habla al mismo tiempo de las características del objeto, de las posibilidades de la investigación material y cultural de este. Por tanto, como cualquier práctica cultural, responde a un momento específico, contexto

geográfico, temporal, social y político, para nada está exenta de contradicciones en su misma lógica; de tal manera se convierte en un aspecto que habla de quien la realiza, su tiempo y de la disciplina a la que pertenece.

Referencias

Abbagnano, Nicola (2004), *Diccionario de filosofía*, Giovanni Fornero (ed.), 4a. ed., México, Fondo de Cultura Económica.

Appelbaum, Barbara (2007), *Conservation Treatment Methodology*, Burlington, Butterworth-Heinemann.

Brandi, Cesare (1988), *Teoría de la restauración* (trad. María Ángeles Toajas Roger), Madrid, Alianza.

--(1990), *Principios de la teoría de la restauración* (trad. Salvador Díaz Berrio), México, INAH.

Cama Villafranca, Jaime (2002), "Un patrimonio cultural que sigue vivo. La teoría de la restauración como marco de referencia para la definición de una metodología de intervención para retablos", en Françoise Descamps, *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*, Sevilla, The Getty Conservation Institute/Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp. 14-20.

--(2006), *Tetela del Volcán, un ejercicio de conservación*, México, Conaculta-INAH.

Cimadevilla Cervera, Ilse y Carolusa González Tirado (1996), "Conservación de hierro arqueológico. Las piezas de Villarica Veracruz", *Imprimatura. Revista de restauración*, pp. 9-16.

ENCRyM (2013), “Modelo de Formación de la Licenciatura en restauración, plan 2013” en *Licenciatura en Restauración*, en línea [<http://www.encrym.edu.mx/index.php/plan-estudios-lic>], consultada en abril de 2015.

Fabelo Corzo, José Ramón (2007), *Los valores y sus desafíos actuales*, Lima, EDUCAP-Instituto de Filosofía.

Geertz, Clifford (1996), *Tras los hechos*, Barcelona, Paidós básica.

Lewinski, Jessica (en prensa), “La valoración económica como medida de conservación preventiva”, en Valerie Magar y Renata Schneider (eds.), *Construir teoría. Memorias de la segunda y tercera ediciones del Simposio de Teoría de Conservación-Restauración INAH*, México, CNCPC-INAH.

Medina González, Isabel (2014), “Una vuelta al fundamento conceptual del valor: nuevos encuentros desde la filosofía, la psicología, la economía, la sociología, la antropología, la axiología y los estudios de patrimonio”, *Ensayos del Seminario-Taller en Valoración de Acervos Museológicos*, Brasilia, Ibermuseos, pp. 30-47.

Peñuelas Guerrero, Gabriela (2014), “Cambios en la definición del objeto de estudio de la intervención de metales en la ENCRyM, México”, presentación oral en el V Congreso Latinoamericano de Restauración de Metales, Lima.

--(2015), “La valoración del patrimonio cultural en el campo de la restauración mexicana: estudio de caso ENCRyM-INAH”, tesis de maestría en Comunicación y Estudios de la Cultura, ICONOS, México, en línea [<http://iconos.edu.mx/qrtesis/160266EC.html>], consultado en marzo de 2015.

Philippot, Paul 1972 (1996), “Restoration from the Perspective of the Humanities”, en Stanley-Price, Nicholas, Kirby Talley y Alessandra Melucco, *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, pp. 216-229.

Sánchez Serrano, Rolando (2001), “La observación participante como escenario y configuración de la diversidad de significados”, en María Luisa Tarrés, *Observar, escuchar y comprender sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, México, El Colegio de México, pp. 97-131.

Velasco, Thalía (en prensa), “Los valores en la conservación”, en Valerie Magar y Renata Schneider (eds.), *Construir teoría. Memorias de la segunda y tercera ediciones del Simposio de Teoría de Conservación-Restauración INAH*, México, CNCPC-INAH.

Villaseñor, Isabel (2011), “El valor intrínseco del patrimonio cultural: ¿una noción aún vigente?”, *Intervención*, 2 (3): 6-13.

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

Enlazando seda, papel y color: interpretación histórico-simbólica de una falda china

Magdalena Abdó Labarthe
Itzel Espíndola Villanueva
Adrián Pérez Ballesteros

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Textiles asiáticos, dinastía Qing, hilos metálicos, seda, anilinas.

Introducción

A lo largo del semestre 2013, en el Seminario-Taller de Conservación y Restauración de Materiales Textiles (STCRMT) que dirige la licenciada Lorena Román, el equipo integrado por Magdalena Abdó, Itzel Espíndola, Adrián Pérez, Ignacio del Real y Daniela Merediz investigó e intervino una falda de presumible origen chino propiedad del Museo Nacional de Historia (MNH).

Más allá de la problemática de intervención que implicaba la pieza y de su carácter inédito para nuestro contexto nacional, el primer reto radicó en que no se dispuso de un registro completo sobre su procedencia y adquisición; de ahí que abarcáramos el proceso de investigación de la falda desde una perspectiva de la historia y el simbolismo en la composición de este tipo de indumentaria.



Figura 1. Detalle de las flores del bordado.

La pieza proviene del depósito de colecciones del MNH, con número de inventario 10-236524. Se trata de una falda confeccionada a partir de dos lienzos de Damasco de seda de color naranja con tabloncillos, aplicaciones de raso de seda negro, y bordados con hilos de seda y papel metalizado. Sus dimensiones máximas son 214 cm X 92 cm. Según el catálogo del MNH, la pieza está fechada en la segunda mitad del siglo antepasado.



Figura 2. Fotografía de la falda.

Propósitos de la investigación

Nuestra investigación se enfocó en autenticar el origen chino de la prenda, así como interpretar el uso y significado de este tipo de piezas, para lo que fue necesario acudir a fuentes bibliográficas y llevar a cabo un conciso análisis simbólico-compositivo.

Para rescatar la totalidad de datos contenidos en la falda, en el equipo adoptamos un método basado en la recopilación de información contextual que nos diera luz acerca de su momento histórico, uso y producción. Por otro lado, nos propusimos expandir el campo de reconocimiento de piezas similares en nuestro contexto actual, con lo cual sabríamos acerca de la introducción a México de elementos similares, y rastrearíamos los posibles medios de adquisición y llegada.

Concomitantemente, mediante análisis científicos formulamos hipótesis que se proponían identificar los materiales constitutivos de la prenda y las técnicas empleadas en su elaboración; también se evaluaron los deterioros macro y microscópicos, y se seleccionaron los materiales y técnicas para la intervención (cfr. Espíndola *et al.*, en prensa).

A continuación exponemos una parte de nuestra investigación: los hallazgos sobre la pieza en la bibliografía consultada y la consecuente propuesta de interpretación de sus elementos simbólico-compositivos.

Investigación bibliográfica

Decidimos comenzar la investigación a partir de un universo general que nos llevara a confirmar que la falda en realidad correspondía con piezas de origen chino.

Al compararla con otras obras de esa indumentaria (reportadas en bibliografía y recursos web), notamos que



Figura 3. Foto de mujer ataviada con prendas de la dinastía Qing.

coincide con prendas típicas de la dinastía Qing la última imperial de ese país (Hays, 1989).

Un poco de historia

Durante la dinastía Qing, que reinó desde 1644 hasta 1911, el imperio llegó a su máximo esplendor, para después entrar en un periodo de decadencia (Botton, 2010).

Se reconoce durante ese lapso un proceso de aculturación, ya que los orígenes de esta dinastía se hallan en la manchú (del noreste de China), es decir, los fundadores de aquella eran extranjeros (Botton, 2010:205) que, no obstante, adoptaron fácilmente la cultura china, así como la ideología confuciana (sería la oficial del imperio), lo cual les ayudó a granjearse la lealtad de sus súbditos. Fue así como culturalmente los manchúes se volvieron chinos: mediante una estrategia de dominio que utilizaba, en vez de la coerción, la conciliación, lo que no significó una integración total, puesto que no sólo no se casaban con ellos sino además, por ejemplo, se vestían y peinaban de manera diferente (Botton 2010).

No fue sino hasta la segunda mitad de la década de 1860 cuando el imperio chino se vinculó a la escena internacional, insertándose en la diplomacia mundial; esto implicó un nuevo choque cultural por la migración de ideas occidentales. Posteriormente, a principios del siglo XX, China se encontraba en decadencia administrativa, vulnerable y con un débil régimen de gobierno, dificultades que dieron pie a que movimientos nacionalistas, que adoptaron ideales como el republicanismo y la democracia, buscaran derrocar a la dinastía Qing y resistir el imperialismo occidental (Botton, 2010). En 1911 cayó esa dinastía, a la que sustituyó un régimen republicano (Rieff, 2008).

Primeras conclusiones

En el curso de la investigación, para conocer superficialmente la dinastía que introdujo en la indumentaria las faldas como la de nuestro estudio, nos percatamos de la imposibilidad de determinar si ésta tenía un uso específico: como se emplearon y sufrieron modificaciones durante casi tres siglos, resultaba imposible hacer aseveraciones sobre la utilización de una de estas piezas en particular para alguna clase social o ceremonia determinada, además de que se difundieron ampliamente: “Las mujeres de todo el mundo occidental utilizaron copias de estas prendas memorables” (Rieff, 2008: 164).

Sin embargo de lo dicho anteriormente, adquirimos algunas certezas: la bibliografía nos dejó saber que en ocasiones las mujeres intercambiaban entre sí sus faldas como símbolo de fraternidad, y que no se usaban sino hasta los 17 años, y solamente en ocasiones especiales, como las bodas. Más específicamente, sabemos que las mujeres de la alta sociedad, que normalmente tenían los pies deformados, necesitaban faldas que les permitieran caminar con libertad, por lo que regularmente la prenda, aparte de ser amplia, debería tener un lienzo de tela que evitara que se enredara entre las piernas y las mujeres perdieran el equilibrio (Hays, 1989).

En este tipo de prendas es necesario destacar la estrecha relación entre colores, simbolismo y función, respecto de lo cual Hays (1989) afirma que las vestimentas coloridas y de diseños complejos se lucían en ocasiones especiales; por ejemplo, si una novia se casaba de rojo, todas las personas que se relacionaban con ella vestían el mismo color, mientras que las ajenas a la familia gastaban tonos azules o verdes. El rojo, por cierto, también se utilizaba en ocasiones como el Año Nuevo o los cumpleaños. Existen otras interpretaciones en lo relacionado con el color de usanza o los motivos bordados, y ello puede deberse al amplio periodo en el que se utilizaron tales prendas de vestir.



Figura 4. Faldas pertenecientes a los museos de Frida Kahlo y Franz Mayer.



Figura 5. Faldas pertenecientes a los museos de Frida Kahlo y Franz Mayer.

A la par de la investigación bibliográfica, intentamos localizar otra piezas similares, por lo que ubicamos un par de ellas: una, que pertenece al acervo del Museo Franz Mayer, comparte algunas características formales, e incluso de color, pero carece de hilos de papel metalizado; la otra, del Museo Frida Kahlo, difiere de las anteriores en que sus motivos no son florales, sino una composición con personajes.

Al advertir tales diferencias, con base en la información bibliográfica notamos que una de las principales cualidades de las faldas Qing es el significado de los bordados, por lo que decidimos ahondar en el simbolismo de la pieza y de su ornamentación. Para ello fue necesario interpretar cada uno de los bordados ornamentales y reconocer significados inherentes a la pieza, los cuales responden a una forma de pensamiento muy particular.



Figura 6. Pintura del artista Di Feng Li.



Figura 7. Bordados en los tablones de la falda.

Interpretación simbólico-compositiva

Una de las principales características de este tipo de faldas es su gran carga simbólica, en especial por los motivos del bordado (Hays, 1989), cuya belleza y complejidad es evidente en el caso de la que nos ocupa. Identificamos en el bordado doce flores diferentes en total.

En cuanto a los tipos de flores, los paneles de bordado comparten cinco, mientras que en los tablones hay otros seis; finalmente, uno más se ubica repetido al final de los dos grandes lienzos que integran la falda.

Para interpretar los bordados nos guiamos por el texto de Mary C. Hays (1989), en cuya sección dedicada al estudio del simbolismo de los motivos florales propone dos opciones para la interpretación específica de las faldas con esos diseños. La primera se basa en las que contienen cuatro especies de flores que simbolizan sendas estaciones del año. La segunda: la de faldas que contienen doce tipos diferentes de flores, cada una representa un mes. Estas combinaciones, que tienen como objeto transmitir deseos de felicidad, fueron muy populares desde mediados del siglo XIX hasta principios del siguiente, lo cual podría aproximarnos a un periodo de producción de la pieza (Hays, 1989), ya que independientemente de la fecha de catalogación del MNH, para el equipo era relevante corroborar y dar sustento a tal información.

El patrón encontrado con mayor frecuencia en los bordados de este tipo de faldas son las composiciones florales, y por lo general al centro de ellas se encuentra una gran peonía, o peonía de árbol, como también se la conoce (*Paeonia suffruticosa*), con pequeños brotes a su alrededor, los cuales significan fertilidad (Hays, 1989).













Como ya se mencionó, esta falda tiene doce tipos de flores, por lo que en un principio nos inclinamos a pensar que, como dice Hays, representan los meses del año, pero la










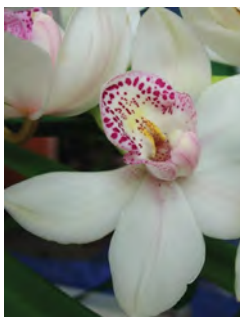




Figura 8. Panel central con bordados.

comparación visual no permitió encontrar similitudes entre todas las flores descritas y las bordadas en la pieza. De ahí que decidiéramos hacer una relación entre las flores que la autora propone tanto para las faldas que representan los meses como para las que encarnan las estaciones del año. Mediante lo anterior, encontramos el tipo de flores que se dan en cada mes, y, entonces, las comparamos con las que componen el bordado de la falda para así hallar a qué mes corresponde cada una de las flores.

Una vez realizada, con base en las propuestas de Hays, la investigación de la floración de diferentes especies, procedimos a compararlas visualmente (véanse las figuras 9 a 33). A continuación se muestra la relación generada con el detalle del bordado, la flor que éste representa, el posible mes al que corresponde y, en algunos casos, el significado de la flor, según Hays. Los resultados sólo son nuestra hipótesis, hecha con base en la comparación visual y la investigación bibliográfica.

Mes	Especie	Significado	Bordado	Homólogo
Febrero	Flor de ciruelo (<i>Chimonanthus praecox</i>), o una flor de durazno (<i>Prunus persica</i>)			
Marzo	Magnolia morada (<i>M. liliflora</i>)	Simboliza la belleza femenina		
Abril	Cerezo chino (<i>Prunus pseudocerasus</i>)			
Mayo	Peonia arbustiva (<i>Paeonia lactiflora</i>)	Representa la belleza, amor y afecto femenino		
Junio	<i>Begonia sp.</i>			
Julio	Loto (<i>Nelumbo nucifera</i>)	Símbolo budista de pureza, integridad, fertilidad y prosperidad		

Agosto	Campanilla china (<i>Platycodon grandiflorum</i>)	En este caso se propuso la búsqueda de flores en China en las que coincidiera su periodo de floración con el mes de agosto, pues no coincidió con ninguna especie mencionada por Hays.		
Septiembre	Flor de manzano silvestre (<i>Malus domestica</i>)			
Octubre	Flor de malva			
Noviembre	Flor de gardenia			
Diciembre	Orquídea (<i>Cymbidium</i>)	Modestia, humildad y gran refinamiento		
Enero	Amapola (<i>Papaver somniferum</i>)			

Para el mes de diciembre la orquídea es difícil de distinguir, pues en ocasiones hay hojas alrededor de ella o está representada de perfil. Confucio la refiere como el emblema del hombre superior (el confucianismo es un claro ejemplo de la fusión cultural chino-manchú): “El hombre superior se asemeja al hombre común en apariencia. Si los hombres desean conocerlo, se debe buscar su virtud y excelencia ocultas” (Hays, 1989:33). En pocas palabras, el significado de esta falda eventualmente se relacionaría con la belleza y las virtudes humanas ocultas que pueden ser reveladas.

Por último, en los dos paneles de bordados principales también se observan ocho mariposas que vuelan entre las flores. “En el sur de China [a estos insectos] se los llama ‘hu’ o ‘tieh’, esta última manera de nombrarlos también significa ‘veinte años de edad’, lo que simboliza deseos de una larga vida. A las mariposas también se las asocia con varias leyendas que llevan como mensaje deseos para la felicidad y dicha marital, así como de fidelidad” (Hays, 1989:31).

Conclusiones generales

Una vez terminada la breve investigación histórica, así como la interpretación simbólico-compositiva y la caracterización de los materiales, se logró generar la información para reconocer que en la pieza textil en análisis confluyen diversas técnicas no documentadas en México.

Muy comúnmente, un trabajo de investigación suscita más preguntas que respuestas; este caso no es la excepción: a través del estudio de la falda nos dimos cuenta de nuestra imposibilidad para emitir una posible fecha de elaboración, o de corroborar cabalmente la del catálogo, pues por el momento carecemos de datos específicos acerca de la obra.

Sin embargo, mediante el reconocimiento organoléptico, apoyado en el análisis de los bordados, la identificación de fibras, el tipo de tejido, elementos empleados en el proceso de elaboración de la falda y análisis realizados con microscopía electrónica de barrido (MEB) y espectrometría Raman, se propone la hipótesis de que esta pieza fue producto de la simbiosis entre la tradición china de la época de la dinastía Qing y los avances tecnológicos que llevaron a su producción a escala comercial durante las primeras décadas del siglo pasado, y no a finales del siglo XIX- pues existía un mercado internacional, sobre todo europeo, para los productos chinos (Espíndola et al., en prensa). Esta comercialización fue característica de una transición iniciada a finales del siglo XIX que se consolidó en el siglo XX con la caída del último imperio en China, su revolución social y su apertura cultural y económica al mundo (Silvia Seligson comunicación personal, 7 de diciembre de 2013).

A lo largo de la investigación confirmamos la necesidad de enlazar los datos de la materialidad del objeto con los de su historia o composición (simbólicos, en este caso): de haberla inclinado sólo hacia la metodología de las ciencias exactas, o a la de las ciencias sociales o humanísticas, la caracterización de nuestra pieza hubiera resultado incompleta, dado que por medio del trabajo de “tejer” los conocimientos de diferentes áreas se mejora la interpretación de una obra.

Es necesario experimentar con diversos mecanismos de interpretación que faciliten que los estudiantes aporten a la investigación sus intereses personales y, con ello, se enriquezca el aprendizaje. Desde luego, no obstante que la curiosidad conduce a apasionarse con los casos de estudio, debemos aprender a delimitar los alcances de investigación en función de las necesidades de caracterización y contextualización de la obra, esto es: aprender a discriminar información sólo es posible al aprender a plantear preguntas de investigación adecuadas.

En contraparte, a pesar del método empleado para recabar la información, el equipo tuvo la limitante de no encontrar información suficiente para comprender el objeto desde su contexto de origen, ni su uso específico ni las dinámicas sociales en torno a él. Requería, sin embargo, ser intervenido, y fue necesario tomar decisiones, pues de no hacerlo su integridad hubiera quedado en riesgo.

El presente trabajo fue acotado a los tiempos del taller, por lo que se generaron líneas de investigación por desarrollar: queda pendiente indagar sobre algunos colores empleados en la tinción de elementos de la falda; asimismo, ensanchar la búsqueda de información específica para conocer la forma en que se integró al acervo del MNH. Por otra parte, tras este proceso de aprendizaje resultó evidente la necesidad de generar vínculos más estrechos con las diferentes instancias del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) para analizar piezas similares en distintos acervos y, así, proseguir con la comparación y la adquisición de nuevos datos sobre la falda.

Una de nuestras principales reflexiones versa sobre la necesidad de que el restaurador asuma una actitud mucho más crítica y responsable respecto de la posibilidad de generar conocimiento a través de su acercamiento a los objetos, pues cuando el estudiante afronta la posibilidad de investigar e intervenir una pieza, es común el dilema sobre los límites para interpretar y proponer preguntas de investigación en torno de la obra.



Figura 9. Equipo trabajando en la intervención de la falda.

Agradecimientos

Para abordar la pieza desde diferentes perspectivas fue necesaria la conjugación, a través del diálogo, de diferentes áreas de estudio; de esta manera, la restauración pudo convertirse en el medio idóneo para generar conocimiento respecto de la “cultura material”. En el caso de la falda china fue de suma importancia la participación y guía de la titular del STCRT, así como la atención a nuestras dudas por parte de la restauradora Ingrid Jiménez, y de la maestra Silvia Seligson, del Museo Nacional de las Culturas. A ellas, gracias. También a nuestros compañeros de equipo: Daniela Merediz Lara e Ignacio del Real Pozo, por su colaboración en el trabajo dentro del seminario-taller. Por último, quisiéramos agradecer al equipo editorial de estas memorias, por el apoyo para su publicación.

Referencias

Abdó, M. M., I. del Real Pozo, C. I. Espíndola, D. Merediz y A. Pérez (2013), “Falda china: Informe de los trabajos de restauración y conservación realizados” (mecanoescrito), ENCRyM-INAH, México.

Botton Beja, Flora (coord.) (2010), *Historia mínima de China*, México, Centro de Estudios de Asia y África-El Colegio de México.

Clark George L. (coord.) (1961), *Enciclopedia de Química*, Barcelona, Omega.

Espíndola Villanueva, Citlalli Itzel, María Magdalena Abdó Labarthe y Adrián Pérez Ballesteros (2016), IIC 2014 Hong Kong Congress: Investigación, restauración y difusión de la intervención de una falda de origen chino del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec (MNH), México, en *Intervención* (13), México, ENCRyM-INAH.

Hays, Mary V. (1989), “Chinese Women’s Skirts of the Qing Dynasty”, *The Bulletin of the Needle and Bobbin Club*, 72 (1-2): 4-42, recuperado de http://www.cs.arizona.edu/patterns/weaving/articles/nb89_skt.pdf, consultado en agosto de 2013.

Járov, Martha (2009), *Metal Thread Variations and Materials: Simple Methods of Pre-treatment Identification for Historical Textiles*, Roma, ICCROM (Conservation Studies).

Moggi, G. y L. Giugnolini (1982), *Guía de flores de balcón y jardín* (2 tomos), Barcelona, Grijalbo.

Rieff, Patricia (2008), *Historia del vestido*, Barcelona, Blume.

Rosenzweig, Denisse y Magdalena Rosenzweig (2007), *El ropero de Frida*, México, Museo Dolores Olmedo/Museo Frida Kahlo/Zweig.

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

El retablo del Santo Entierro en Purísima de Bustos Estudio de sus pinturas y esculturas y su relación con Hermenegildo Bustos

Carolusa González Tirado

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Barroco salomónico, Hermenegildo Bustos, Purísima del Rincón.

Resumen

Se presentan avances del estudio material de uno de los tres retablos de estilo barroco salomónico que se conservan en el estado de Guanajuato, y que incluyen ocho pinturas retocadas por Hermenegildo Bustos, una escultura ligera y una escultura con un complejo sistema de articulaciones interconectadas. La observación directa, conjuntada con información bibliográfica, documental y de campo, complementada con análisis científicos de la materialidad de la obra, ha permitido conocer una parte de su historia de vida. Sin embargo, se trata de una investigación en curso y es necesario realizar más exámenes e interpretar la totalidad de los resultados obtenidos hasta la fecha. Gracias a la información generada es posible conocer más sobre la contribución de Bustos al aspecto actual de las pinturas y valorar la importancia del conjunto retablístico a nivel regional.

El retablo barroco del Santo Entierro, de madera tallada y dorada, se encuentra en la parroquia de la Purísima Concepción, en Purísima de Bustos. Ocho pinturas de caballete, retocadas por Hermenegildo Bustos a principios del siglo XX, forman parte de ese conjunto. En agosto de 2011 fue robada una de las pinturas de la predela, conocida como *La Última Cena* o *la Institución de la Eucaristía*. Para prevenir un nuevo hurto la otra pintura de la predela, *El lavatorio de pies*, se desmontó y se guardó en un lugar seguro dentro de la parroquia.

Aunque *La Última Cena* fue recuperada a finales de 2012, lo sucedido hizo patente la necesidad de contar con un registro detallado del retablo, incluidas las pinturas y esculturas que forman parte del conjunto. Gracias a las facilidades brindadas por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), el Centro INAH Guanajuato y la parroquia de la Purísima Concepción, fue posible llevar a cabo un estudio para conocer más sobre la historia de vida de estos bienes culturales, sus materiales y técnicas de manufactura.

Una breve pesquisa en el Archivo Histórico Parroquial añadió información sobre la historia de los objetos y confirmó algunas de las inferencias surgidas en la etapa de observación a simple vista. Esto permitió programar una serie de exámenes no invasivos con distintas radiaciones, así como análisis de muestras con el fin de corroborar datos. Los resultados de algunos de estos análisis se encuentran en fase de interpretación, por lo que a continuación se presentan los avances de una investigación en curso.

En el proyecto se incluyeron instituciones regionales como el Laboratorio de Diagnóstico del Patrimonio (Ladipa), rama del Colegio de Michoacán en La Piedad; la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO), en Guadalajara, Jalisco, y el Centro de Investigaciones en Óptica (CIO) con sede en León, Guanajuato. La información generada permitirá plantear un proyecto de restauración que asegure la permanencia material de los bienes culturales, reparar los deterioros presentes y conservar sus valores.

Purísima de Bustos

El municipio de Purísima del Rincón se ubica al oeste del estado de Guanajuato. Su cabecera municipal data de la primera mitad del siglo XVII, algunos autores señalan el año de 1603 y otros 1632, con base en el establecimiento de la población, cambios de nombre, o su reconocimiento legal. En 1834 se le denominó Purísima del Rincón (Morales, 1990) y en 1954 cambió su nombre a Purísima de Bustos en honor al pintor Hermenegildo Bustos, nacido en esa ciudad.

Las visitas al sitio y el contacto con personas de la comunidad han permitido comprobar el enorme aprecio por Hermenegildo Bustos, considerado el personaje histórico más ilustre del lugar. El reconocimiento a Bustos y su obra es tan marcado, que pareciera que la misma comunidad ya olvidó que desde antes del nacimiento de este pintor había una ciudad con historia y monumentos.

Parroquia de la Purísima Concepción

La parroquia (véase figura 1) se ubica al sur del Jardín Central de la ciudad de Purísima de Bustos. Desde 1648 se levantó en el lugar una primera ermita, y en 1688 los miembros de la cofradía local solicitaron permiso para construir una nueva iglesia (Serrano, 2004: 279). La edificación del templo se extendió “acaso hasta las primeras décadas del siglo XVIII, en las que parece datarse la construcción de su espléndida fachada salomónica” (Serrano, 2004: 280). Podría ser uno de los edificios religiosos más antiguos de la zona, pues aun cuando otras ciudades fueron fundadas antes que Purísima de Bustos, sus templos son posteriores. Por ejemplo, la ciudad de León fue fundada en 1576, pero la catedral fue construida entre 1760 y 1840; San Francisco del Rincón fue fundado en 1607 y su templo parroquial se construyó entre 1694 y 1783.



Figura 1. Parroquia de la Purísima Concepción, Purísima de Bustos. Carolusa González Tirado, 2013.

La parroquia tiene una notaría, en la cual se lleva registro de los bautizos, casamientos y defunciones desde 1734 hasta la fecha. El Archivo Histórico Parroquial, que destaca por estar muy completo y en buen estado de conservación, incluye también libros que documentan diversos asuntos relacionados con la parroquia, como ingresos y egresos de las cofradías. Este archivo ha sido poco estudiado y aun no se ha explotado toda la información que puede contener, ya sea sobre el retablo del Santo Entierro o sobre otros temas relacionados con la historia de la parroquia, sus bienes culturales, o sus feligreses.

Hermenegildo Bustos

A partir de una inscripción encontrada en el reverso del autorretrato de Hermenegildo Bustos, Aceves afirma que el pintor nació en Purísima del Rincón, el 13 de abril de 1832, “aunque el acta parroquial de su nacimiento ha desaparecido” (Aceves, 1996: 27). La ausencia del registro de bautismo de Bustos llama la atención, ya que el libro correspondiente a estas fechas no presenta pérdidas y en abril de ese año no se bautizó a ningún niño con el nombre de Hermenegildo ni de apellido Bustos (González, 2014: 75).

Por otra parte, Aguilar (2008: 18) menciona como fecha de nacimiento de Hermenegildo Bustos el “13 de abril de 1831, de acuerdo con el registro de su bautizo”, y cita como fuente del dato a Jesús Verdín Saldaña (2005: 35-36).¹ Nuevamente se acudió a la fuente original, el libro de bautismos número 17, y en él se encontró el registro de bautizo del niño

¹ Verdín Saldaña, Jesús, *Descubriendo a Bustos*, Guanajuato, La Rana/ H Ayuntamiento de Purísima de Bustos (Artistas de Guanajuato), 2007. A pesar de que se cuenta con la referencia bibliográfica, no fue posible consultar un ejemplar de esa obra.

José Hermenegildo (véase figura 2) el día 13 de abril de 1831; sin embargo, el apellido del padre no es Bustos, sino González (González, 2014:75).

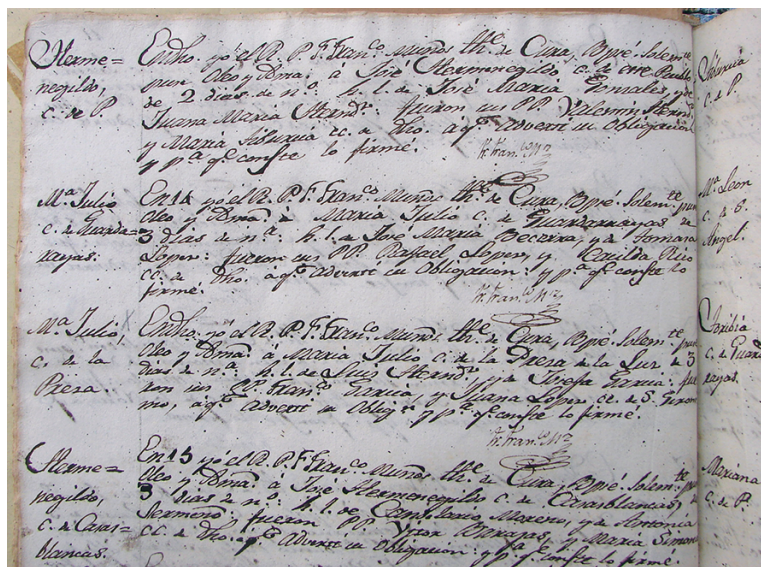


Figura 2. Registro de bautismo de José Hermenegildo, 1831. Carolusa González Tirado, 2013.

Determinar con certeza el lugar y fecha de nacimiento de Hermenegildo Bustos queda fuera de los límites de esta investigación, por lo cual basta decir que se le considera oriundo de Purísima del Rincón, aunque falta encontrar documentos para sustentar esta afirmación.

Poco se conoce sobre los primeros años de Hermenegildo Bustos; sin embargo, sabemos que en junio de 1854 se casó con Joaquina Ríos en la parroquia de la Purísima Concepción, ya que sí existe el registro correspondiente (González, 2014: 76).

También podemos afirmar que Bustos murió en Purísima del Rincón el 28 de junio de 1907, con base en el registro de defunciones (González, 2014: 77). Se puede asumir, por lo tanto, que Hermenegildo Bustos vivió en Purísima del Rincón desde que se casó, a los 23 años, hasta su muerte, a la edad de 76, es decir, desde 1854 hasta 1907.

El retablo del Santo Entierro

El retablo del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo es un colateral ubicado en el muro este de la parroquia de la Purísima Concepción; sus dimensiones son medianas, 6.5 metros de largo por 6.62 metros de alto. El retablo, de madera dorada y policromada, tiene tres calles, un sotabanco, una predela, dos cuerpos. un remate y una cenefa (véase figura 3). Las columnas, de estilo barroco salomónico, permiten datarlo entre finales del siglo XVII y principios del XVIII (Serrano, 2004: 281).

Al centro del sotabanco de mampostería se encuentra una vitrina con una escultura de un Cristo en posición horizontal, representando el Santo Entierro. Sobre el sotabanco, la predela se divide en tres calles mediante pedestales en forma de motilos; en las calles laterales hay dos pinturas sobre tela de formato apaisado, así como una urna del sagrario en la calle central. La pintura de la izquierda representa *El lavatorio de pies* y la de la derecha *La Institución de la Eucaristía*.²

El primer cuerpo del retablo está dividido en tres calles mediante cuatro columnas salomónicas de diseño tritóstilo cuyo tercio inferior muestra un trenzado de cestillo, mientras los tercios superiores tienen una helicoide (Serrano, 2004: 284). Las calles laterales del primer cuerpo tienen, cada una, dos pinturas de caballete de formato rectangular, mientras

2. A la fecha, 2014, las pinturas se retiraron del retablo y están resguardadas en la Sacristía de la parroquia.



Figura 3. Retablo del *Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo*, parroquia de la Purísima Concepción. Carolusa González Tirado, 2013.

en la calle central hay un gran fondo pintado como paisaje que parece no corresponder con la versión original del retablo.

Una de las pinturas de la calle lateral izquierda representa *La oración en el huerto de Getsemaní*, y otra está dividida en tres escenas que representan *La resurrección*, *El rey de burlas* y *La flagelación*. En la calle lateral derecha hay una pintura que representa la escena en que *Jesús se encuentra con su madre*, y la otra pintura contiene tres escenas: *Cristo es condenado a muerte*, *Ecce Homo* y *la Verónica enjuga el rostro de Jesús*. Cierra la composición del primer cuerpo un entablamento con resaltos y friso decorado con relieves vegetales que apenas se eleva en la calle central para crear un frontón que jerarquiza la escultura de un *Cristo crucificado* situada debajo de él (Serrano, 2004: 285).

En el segundo cuerpo la calle central está enmarcada por dos pilastras-término o bichas (Serrano, 2004:2876) que flanquean una ventana. En las calles laterales hay dos pinturas de caballete y unas pequeñas pilastras en los extremos. La pintura del lado izquierdo es una *Alegoría de la Preciosa Sangre*, mientras la del lado derecho representa *El descendimiento de la cruz*.

El remate del retablo, en arco de medio punto, es una superficie plana con relieves fitomorfos y, en apariencia, de factura posterior, pues la talla presenta menos profundidad y detalle (véase figura 4). Al centro ostenta un medallón desde el cual se proyecta la pequeña escultura de una paloma, mientras en las calles laterales hay medallones pintados cada uno con un corazón.

El retablo está enmarcado por una cenefa perimetral en forma de arco con motivos fitomorfos –que pueden ser considerados posteriores debido a la calidad de la talla– con 16 medallones pintados sobre madera representando los *Instrumentos de la Pasión* (González, 2014: 8).



Figura 4. Comparación de la calidad de talla en distintas partes del retablo.
Carolusa González Tirado, 2013.

Historia del retablo

El retablo del *Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo* puede datarse en el primer cuarto del siglo XVIII (Serrano, 2004: 281). Esta fecha puede tomarse como inicio de la construcción del retablo, tal vez sólo la talla en madera. Pero ciertos datos indican que el retablo quedó inconcluso, y su factura pudo haberse completado hasta la segunda mitad del siglo XIX. Es de suponer que éste no era el único retablo dorado que adornaba la parroquia original, la cual fue remodelada a mediados del siglo XIX, sustituyendo los retablos barrocos por otros de estilo neoclásico. El retablo del *Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo* es uno de los tres retablos estilo barroco salomónico que se conservan en todo el estado de Guanajuato (Serrano, 2004). A pesar de que en el estado existen muchas iglesias construidas en el siglo XVII, debido a las renovaciones de la decoración al interior de los templos, actualmente existen pocos retablos barrocos, la mayoría de ellos estilo estípite correspondiente al siglo XVIII.

Conjuntando datos derivados de la observación del retablo, la investigación bibliográfica y una breve revisión de los libros manuscritos que se encuentran en el Archivo Histórico Parroquial, se puede decir que la construcción del retablo se realizó en distintas etapas, lo cual incluye la colocación de las pinturas de caballete (González, 2014). Asumimos que, por sus características estilísticas, la factura del retablo comenzó entre 1700 y 1725. En algún momento entre 1725 y 1776 se concluyeron las pinturas del retablo, mismas que se colocaron en su sitio en 1776.³ Cuatro décadas más tarde, José María

³ Esto se sabe gracias a un registro encontrado en el Libro Caja 2 de la Cofradía de la Purísima Concepción, en el Archivo Histórico Parroquial, que en el año 1776 menciona "9 reales que gasté en comprar tres libras y media de fierro para hacer cuatro docenas de arpones y clavos para afijar el coreteral [sic] mayor y poner los Santos Cuadros".

Porres (Torres o Torrez) retocó las pinturas del retablo entre 1816 y 1819.⁴ Sin embargo, el retablo seguía inconcluso en 1845 y sobrevivió a la renovación ejecutada a la moda neoclásica de la época.⁵ Miguel Jacinto concluye el retablo del Santo Entierro⁶ en 1879, suponemos que añadió el remate y la cenefa porque la talla es diferente a la del resto del retablo: carece de la profundidad, volumen y detalle que presentan otras partes de la obra. En 1903 Hermenegildo Bustos lleva a cabo la “retocación” de las pinturas del retablo, según consta en la inscripción en la parte inferior derecha del cuadro *Institución de la Eucaristía*.⁷ Finalmente, durante la segunda mitad del siglo pasado se llevó a cabo una intervención en el retablo, pues hay evidencia de hoja de oro falso aplicada sobre la original.

4 Información obtenida a partir de una inscripción de Hermenegildo Bustos en la pintura *La Institución de la Eucaristía*, confirmada por un registro encontrado en el Libro Caja 3 de la Cofradía de la Purísima Concepción, en el Archivo Histórico Parroquial, que en las “descargas” correspondientes al año 1819 se asienta “pagué al maestro José María Porres doce pesos para la renovación del monumento”.

5 La inscripción de Hermenegildo Bustos en la *Institución de la Eucaristía* dice “cómo único que a [sic] quedado de todos los altares que había de madera [sic], con sus respectivos cuadros é imágenes de bulto, que por los años de 1840 y 1845 los quitaron pues sólo este se quedó sin acabar de dorar.” Es lógico pensar que los retablos barrocos del templo se removieron en estos años, ya que el actual retablo mayor de la parroquia presenta inscrita la fecha noviembre 15 de 1872, presumiblemente como el momento de su conclusión.

6 Esto se infiere a partir de un recibo suelto encontrado en el Libro Fábrica, en el Archivo Histórico Parroquial, que dice “Recibí del S. Cura Ambrosio Arriaga la suma de diez y nueve pesos cuatro reales por la conclusión del altar del Sto Entierro y para que conste doy el presente a 15 de marzo de 1879.”

7 “Marzo 24 de 1903, se concluyó la retocación de todos estos cuadros y el de Ntra Santísima Sra de Guadalupe que está enfrente, a cargo de Ntro Digno Cura Francisco de Borja Porre. Y yo, como hijo de este pueblo crey hacer una algo de mi deber contribuyendo con la mitá de mi trabajo al Oleo y al temple, hace muchísimo tiempo...casi recién establecido este curato.+ Hermenegildo Bustos. Pintor lirico aficionado...sin maestro...Y en 72 años de edad.”

Llama la atención que en la inscripción de Hermenegildo Bustos en *La Institución de la Eucaristía* dice “Se transmite la fecha de 1° de Setbre de 1816 que a devoción de Dn Jose María Torrez [sic] se retocaron estos mismos cuadros”, ya que la frase “a devoción de” generalmente se utiliza para designar al donante, es decir, la persona que pagó por la ejecución de la pintura. Sin embargo, en el libro de cuentas de la cofradía de 1819 dice “pagué al maestro José María Porres [sic] doce pesos para la renovación del monumento”, lo cual indica que fue el autor de la pintura y recibió un pago por pintarla. Una hipótesis es que el mismo pintor donara parte de su trabajo para realizar la pintura, tal como lo señala Hermenegildo Bustos en otra parte de la inscripción: “Y yo, como hijo de este pueblo crey hacer una algo de mi deber contribuyendo con la mitá de mi trabajo al Oleo y al temple.” De manera que tanto José María Torrez⁸ (o Porres) como Hermenegildo Bustos podrían ser considerados pintores y donantes de las pinturas, asumiendo que sólo cobraron una parte de su trabajo y otra la donaron. Es importante señalar que ninguno de ellos es el autor original de las pinturas, que datan del siglo XVIII y fueron retocadas en el siglo XIX por Torrez y a principios del XX por Bustos.

El Cristo del Santo Entierro

Como se mencionó antes, dos esculturas forman parte del conjunto retablístico. La primera, denominada *Cristo del Santo Entierro*, está dentro de una vitrina en el sotabanco del retablo, en posición horizontal, cubierto por una sábana blanca hasta los hombros. Es una escultura de bulto, de tamaño natural, con

8 Las radiografías presentadas por Montserrat Gómez en su trabajo de tesis revelan que la inscripción cubierta por la pintura de Bustos utiliza esta ortografía

una altura de 1.60 m (véase figura 5). Aunque la escultura no ha sido pesada hasta la fecha, se calcula que su peso es menor a 15 kg, por lo que puede ser considerada una escultura ligera. Esto nos hace pensar que pudo haber sido realizada utilizando pasta de caña, o bien madera de colorín o patol. Los hombros están articulados mediante una pieza de cuero policromado, tiene ojos de vidrio y pestañas de pelo natural (González, 2014: 44).



Figura 5. Cristo del Santo Entierro, retablo del *Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo*. Carolusa González Tirado, 2013.

Se cree que esta escultura data del siglo XVII,⁹ por lo que puede ser anterior a la construcción del retablo. En abril de 2014 el equipo de rayos X de la ECRO se trasladó a la parroquia de Purísima de Bustos, para realizar tomas radiográficas de esta obra. En esas mismas fechas los investigadores del LADIPA tomaron muestras de cortes estratigráficos de la policromía, del soporte de la escultura, y de las fibras del enlizado de los orificios de manos y pies, así como del material de

⁹ Quintero Balbás, Diego Iván, comunicación personal, enero 2015.

relleno de las articulaciones de los hombros. Las radiografías y muestras tomadas están siendo analizadas para su interpretación. Sin embargo, el examen a simple vista de la obra revela que tiene al menos dos etapas de repintes y algunos resanes correspondientes a intervenciones anteriores (Jaime Huerta, comunicación personal marzo de 2015).

El Cristo crucificado

En la calle central del primer cuerpo del retablo hay una escultura de un *Cristo crucificado*. Es una escultura de bulto, de madera tallada y policromada, de tamaño natural (véase figura 6). Tiene articulaciones metálicas recubiertas de cuero en cuello, hombros, cadera, rodillas y tobillos. El torso y las piernas están tallados en piezas de madera ahuecada, y en su interior hay un sistema de cordelería que conecta las distintas partes articuladas mediante nudos. Tiene ojos de vidrio, pestañas y peluca de pelo natural, así como una corona de espinas realizada en cordelería policromada (González, 2014:60). Se calcula que puede datar del siglo XVIII. Es probable que se trate de un tipo de escultura denominada *Cristo del descenso* (Fernández, 2011), la cual originalmente formaba parte de un conjunto escultórico utilizado para las representaciones de Semana Santa en el Bajío e incluía las figuras de san Juan, Simón Cirineo y la Dolorosa.

Las radiografías tomadas por profesores y alumnos de la ECRO en 2014 revelan claramente el sistema de articulaciones metálicas, que va de resortes en los tobillos, bisagras en la cabeza y muelles simples en los hombros; además puede verse un esbozo del sistema de cordelería interna en las imágenes (véase figura 7). En el LADIPA se analizan actualmente cortes transversales de la policromía de esa escultura.



Figura 6. Cristo crucificado, retablo del *Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo*. Carolusa González Tirado, 2013.



Figura 7. Rayos X del Cristo crucificado. Radiografía, Álvaro Zárate; digitalización, Gerardo Hernández, 2014. Cortesía de la ECRO.

Las pinturas del retablo

Los textos de escritos por Hermenegildo Bustos en la parte inferior de la *Institución de la Eucaristía* afirman que las pinturas del retablo habían sido repintados en dos ocasiones: la primera en 1816, que “a devoción de Dn Jose Maria Torrez se retocaron estos mismos cuadros”; y la segunda en 1903, cuando el propio Bustos “concluyó la retocación de todos estos cuadros”.

La evidencia documental confirma la participación del maestro Torrez (según la inscripción de Bustos, que coincide con la imagen radiográfica de la pintura) o Porres (según la nota encontrada en el Archivo Histórico Parroquial) en la renovación del “monumento” en la segunda década del siglo XIX. Además, dos de las pinturas, la misma *Institución de la Eucaristía* y la escena denominada *Jesús se encuentra con su madre*, mostraban a simple vista indicios de haber sido repintadas, lo que se describirá más adelante.

Al examinar de cerca las pinturas *La deposición de la cruz* y *la Alegoría de la preciosa sangre*, se pudo ver que tenían escritos los nombres de los personajes y la fecha 1902, como evidencia de la intervención de Bustos. Estos detalles no se podrían distinguir desde abajo, a la distancia de observación normal, debido a una gruesa capa de polvo que los cubrían.

Para conocer la extensión de estos repintes se consideró necesario realizar análisis no invasivos, utilizando distintas radiaciones no visibles, que proporcionaran una imagen de la pintura subyacente. Se convocó a especialistas de instituciones regionales, que contaban con equipos portátiles adecuados para realizar estos exámenes *in situ*. La ECRO participó tomando radiografías de las pinturas y el LADIPA contribuyó con fotografías por fluorescencia de luz ultravioleta e imágenes obtenidas mediante reflectografía infrarroja. Dos de las pinturas, *La Institución de la Eucaristía* y *El lavatorio de pies*, fueron trasladadas al CIO para ser analizadas utilizando una técnica novedosa para la obtención de imágenes de bienes culturales mediante espectroscopia de terahertz. Se tomaron algunas muestras estratigráficas de la capa pictórica, las cuales fueron analizadas en el LADIPA (Gómez, 2015).

Aun cuando el retablo contiene ocho pinturas de caballete, únicamente se mencionarán a continuación aquellas donde los análisis realizados hasta la fecha han revelado datos importantes.

La Institución de la Eucaristía

Es una pintura al óleo sobre tela. El soporte ha sido identificado como lino hilado a mano. El bastidor es de madera de enebro,¹⁰ con ensamblajes pegados (González, 2014: 26). Esta

¹⁰ La tela y el marco fueron identificados por la Mtra Gabriela Cruz Chagoyán, del Laboratorio de Biología, ENCRyM, 2013

pintura, además de la cartela que explica la escena en la parte superior, tiene un texto de Hermenegildo Bustos en la parte inferior, dividido en dos columnas (véase figura 8). Un cuidadoso examen a simple vista reveló algunos de los elementos añadidos; por ejemplo, algunas hogazas de pan sobre la mesa son de color ocre grisáceo y tienen sombras oscuras, mientras otros panes son de un ocre rojizo y las sombras son más claras.



Figura 8. *Institución de la Eucaristía*. Texto de Hermenegildo Bustos en la parte inferior derecha. Carolusa González Tirado, 2013

Después de numerosos ensayos para obtener placas radiográficas adecuadas, los especialistas de la ECRO, Álvaro Zárate y Gerardo Hernández, lograron obtener imágenes de rayos X en las que se puede apreciar la pintura subyacente (véase figura 9). El fondo y la cartela pintados por Hermenegildo Bustos en la parte superior del cuadro ocultan una ventana de doble arco al centro, sobre la cabeza de Cristo, y dos lámparas ubicadas a los lados. En la parte inferior de la pintura, el fondo y el texto de Bustos cubren la fecha y la firma de José María Torrez (Gómez, 2015). Sin embargo, se debe señalar que Bustos tuvo la precaución de mencionar este dato en su texto.

La técnica de obtención de imágenes mediante espectroscopia de Terahertz reveló también datos sobre los espesores de las distintas capas pictóricas (Gómez, 2015) por lo que se considera una importante contribución al estudio de esos cuadros.



Figura 9. *Institución de la Eucaristía*. Comparación de imagen visible (Jorge Herreras, 2014) y rayos X. Radiografía, Á. Zárate, O. García y G. Hernández; digitalización, Gerardo Hernández, 2014. Cortesía de la ECRO.

El lavatorio de Pies

Óleo sobre tela (véase figura 10) de características generales muy similares a la anterior (González, 2014:31). Hasta la fecha, la interpretación de los análisis realizados ha revelado la existencia de cortinajes ocultos por el fondo y la cartela en la parte superior de la pintura, así como tres versiones distintas del rostro de Cristo, mediante el tratamiento digital de imágenes obtenidas por espectroscopia de Terahertz (Gómez, 2015).

Jesús se encuentra con su madre

En esta pintura fue posible detectar, mediante observación a simple vista, una serie de figuras humanas subyacentes en la parte superior, que corresponde al cielo del fondo (véase figura 11). El tamaño y posición de estas figuras visibles por transparencia de la capa pictórica superior evidenciaban una escena distinta a la de la pintura actual. El tratamiento digital de las imágenes obtenidas mediante reflectografía infrarroja, realizado en el LADIPA, permitió conocer más detalles sobre esta pintura oculta.

La escena representada es la misma, sin embargo en la pintura más antigua las figuras son de mayor tamaño, de manera que abarcan todo el cuadro, y no hay paisaje de fondo, además los personajes caminan hacia la derecha, al contrario de la imagen más reciente (véase figura. 12). Por lo tanto, la intervención de Bustos no se limitó a un retoque, sino que podría ser considerada un nuevo ciclo pictórico. (Mirta Insaurrealde, comunicación personal noviembre 2014).



Figura 10. *El lavatorio de pies*. Comparación de imagen visible (Jorge Herreras, 2014) y rayos X. Radiografía, Á. Zárate, O. García y G. Hernández; digitalización, Gerardo Hernández, 2014. Cortesía de la ECRO.



Figura 11. *Jesús se encuentra con su madre*. Comparación de imagen visible (Jorge Herreras, 2014) y reflectografía infrarroja. Fotografía IR y tratamiento digital de imagen, Mirta Insaurralde, 2014. Cortesía del LADIPA-COLMICH.

Conclusiones

Los datos que se han presentado son resultados preliminares de una investigación en curso. Las pistas proporcionadas tanto por la observación del conjunto retablístico como de los datos consignados en las inscripciones de Hermenegildo Bustos, han sido confirmadas mediante la investigación documental en el Archivo Histórico Parroquial. De esta manera tenemos una visión más completa de la historia de vida del retablo, incluyendo sus pinturas y esculturas. Quedan pendientes algunos análisis, y la discusión de sus resultados, para tener datos más precisos sobre sus materiales y técnicas de manufactura.

Es muy grato mencionar que este proyecto ha sido un detonador que motivó la participación de instituciones estatales y regionales que no sólo han aportado resultados preliminares e investigaciones en curso, sino una tesis de licenciatura ya presentada en la ECRO.

Se han rescatado algunos valores históricos y artísticos de la parroquia y del retablo, al comprobar que el templo actual es uno de los más antiguos de la región y que el posee uno de los tres retablos de estilo barroco salomónico que sobreviven en el estado de Guanajuato.

Las esculturas policromadas del retablo, objeto de una sucinta descripción aquí, son objetos que merecen una investigación a profundidad.

Hay evidencia para sustentar que las pinturas del retablo fueron obra de un autor anónimo del siglo XVIII, y que en el siglo XIX fueron retocadas por José María Torrez y más tarde intervenidas por Hermenegildo Bustos entre 1902 y 1903. Es necesario discutir si la participación de Hermenegildo Bustos en estas pinturas puede ser considerada un retoque, un repinte o un nuevo ciclo pictórico.

Referencias

AAVV (2006), *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*, Sevilla, Junta de Andalucía/ Consejería de Cultura/The Getty Conservation Institute.

Aceves Barajas, Pascual (1996) [1956], *Hermenegildo Bustos*, Guanajuato, La Rana, Guanajuato, México.

Aguilar Zamora, Rosalía (2008), “Purísima de Bustos. Un cuadro histórico y fisionómico de una población guanajuatense”, en *Hermenegildo Bustos, una comunidad en efigies*, Guanajuato, La Rana México.

Cienfuegos Frausto Héctor Francisco (2010), *Historia y cultura del “Pueblo de las limas y los mil azahares”*, Purísima del Rincón, Guanajuato, Gobierno del Estado (Monografías Municipales de Guanajuato).

Fernández González, Ruth (2011), “Sistemas de articulación en Cristos del descendimiento”, tesis de maestría, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.

Gómez Sepúlveda, Alma Montserrat (2015), “Aplicación de la técnica de terahertz para la obtención de imágenes y análisis espectroscópicos de pintura de caballete. Evaluación de una técnica de análisis no invasivos”, tesis de licenciatura. Guadalajara, ECRO, México.

González, Pedro (2000) [1904], *Geografía local del estado de Guanajuato*, Guanajuato, La Rana (Nuestra Cultura).

González Tirado, Rocío Carolusa (2014), “Retablo del *Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo*. Conservación, dictamen de inspección” (mecanoescrito), ENCRyM-INAH, México.

Moyssén, Xavier y Sonia de la Rozière (1967), *México, angustia de sus Cristos*, México, INAH.

Rodríguez Zahar, Gabriela (2011), “Dictamen de robo” (mecanoescrito), Archivo de la Sección de Restauración, Centro INAH Guanajuato.

s/a (2003), *Purísima del Rincón. Información ambiental para el desarrollo sustentable*, Guanajuato, Instituto de Ecología-Gobierno del Estado de Guanajuato (Cuadernos Municipales).

Sánchez Valle, Manuel (1953), *Geografía del estado de Guanajuato*, Guanajuato, La Rana, 2005.

Serrano Espinoza, Luis (2004), *El retablo barroco en Guanajuato: arquitectura de la fe*, Guanajuato, La Rana.

Tibol, Raquel (1999), *Hermenegildo Bustos, pintor del pueblo*, Guanajuato, La Rana.

Vargas, Helib Felipe (2012), “Hallan óleo hurtado de Hermenegildo Bustos”, en *El Heraldo León*, 12 de diciembre de 2012.

Esta obra se terminó de realizar en el mes de marzo de 2016 en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, ubicada en General Anaya 187, Colonia San Diego Churubusco, Delegación Coyoacán, Ciudad de México, México.



PUBLICACIONES
DIGITALES
ENCRyM-INAH

PUBLICACIONES**ENCRyM**

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

