

Néstor García Canclini\*\*

# ¿Quiénes usan el patrimonio?

ESC. NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA  
BIBLIOTECA  
PUBLICACIONES PERIÓDICAS

## Políticas culturales y participación social\*



Plantearse el problema de la participación social en las políticas referidas al patrimonio cultural requiere, ante todo, caracterizar a los agentes sociales que intervienen en este campo. Una mala tradición nos habituó a pensar que el patrimonio es un asunto de los que se especializan en el pasado: restauradores, arqueólogos, historiadores, a veces antropólogos. De hecho, son ellos casi los únicos que se ocupan expresamente de estudiarlo y discutir su administración. Son ellos quienes firman casi toda la bibliografía sobre el tema.

Sin embargo, esta restricción no corresponde a la reformulación experimentada por el concepto de patrimonio cultural. Hay tres cambios en la

definición del patrimonio que permiten relocalar el tema de la participación:

a) Se dice que el patrimonio no incluye sólo los monumentos y bienes del pasado, las expresiones "muertas" de la cultura de cada sociedad (sitios arqueológicos, arquitectura colonial, objetos antiguos en desuso), sino también lo que se llama patrimonio vivo, es decir, las manifestaciones actuales, visibles e invisibles (nuevas artesanías, lenguas, conocimientos, tradiciones).

b) También se viene extendiendo la política patrimonial, de la conservación y administración de lo producido en el pasado, a los usos sociales que relacionan esos bienes con las necesidades contemporáneas de las mayorías.

c) Por último, frente a una selección que privilegiaba los bienes culturales producidos por las clases hegemónicas (pirámides, palacios, objetos ligados a la nobleza o la aristocracia), se reconoce que el patrimonio de una

nación también está compuesto por los productos de la cultura popular (música indígena, escritos de campesinos y obreros, sistemas de autoconstrucción y preservación de los bienes materiales y simbólicos elaborados por grupos subalternos).

Esta ampliación del concepto de patrimonio,<sup>1</sup> no cuenta aún con legislación suficiente para proteger tan diversas manifestaciones culturales e intervenir en sus usos contemporáneos. A menudo, las leyes existentes no prevén las prácticas de organismos oficiales y de agentes particulares, o entran en conflicto con ellas. Queremos analizar aquí cinco de las nuevas cuestiones teóricas y políticas que aún necesitan ser trabajadas:

- la relación del patrimonio cultural con la desigualdad social
- los usos simbólicos enfrentados a los usos mercantiles del patrimonio
- el papel del público y de los usuarios en la preservación, el desarrollo y la valoración del patrimonio
- los nuevos desafíos presentados al patrimonio en la época de las industrias culturales
- la definición de criterios filosóficos y estéticos que orienten las políticas culturales en estas nuevas condiciones y medien entre las declaraciones programáticas y las prácticas concretas.

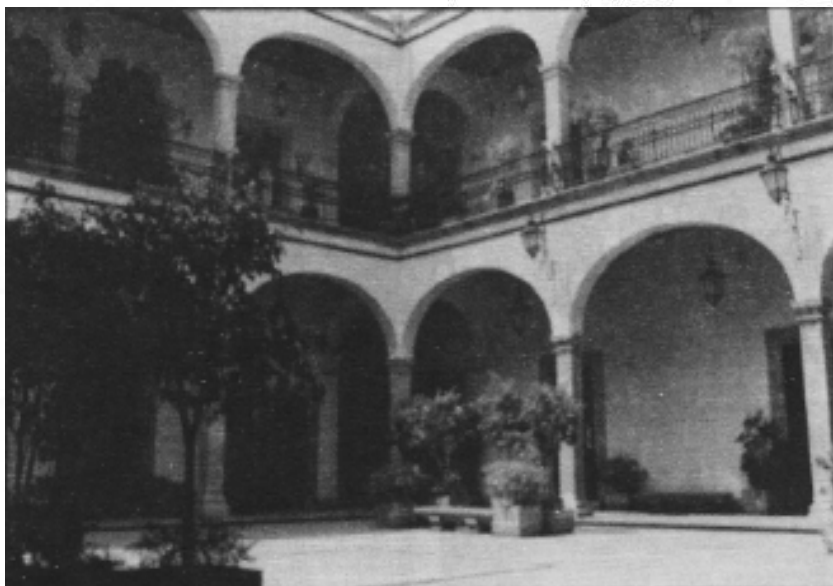
### *Patrimonio cultural y desigualdad social*

El patrimonio cultural expresa la solidaridad que une a quienes comparten un conjunto de bienes y prácticas que los identifican, pero suele ser también un lugar de complicidad social. Las operaciones destinadas a definirlo, preservarlo y difundirlo, amparadas por el prestigio histórico y simbólico de los bienes que forman el patrimonio, realizan casi siempre una cierta simulación. Hacen como si la sociedad no estuviera dividida en clases, etnias y grupos, o al menos como si la grandiosidad y el respeto acumulados por estos bienes trascendiera esas fracturas sociales.

El estudio de otros aspectos de la vida social nos ha llevado a tener una visión menos armónica. Si repensamos la noción de patrimonio desde la teoría

\*\* Escuela Nacional de Antropología e Historia

\* Ponencia presentada en el Simposio sobre Patrimonio y Política Cultural para el siglo XXI. México, octubre de 1987.



de la reproducción cultural, encontramos que los bienes reunidos en la historia por cada sociedad no pertenecen *realmente* a todos, aunque *formalmente* parezcan ser de todos y estar disponibles para que todos los usen. Las investigaciones sociológicas y antropológicas sobre las maneras en que se transmite el saber de cada sociedad, a través de las escuelas y los museos, demuestran que diversos grupos se apropiaban en formas diferentes y desiguales de la herencia cultural. No basta que las escuelas y los museos estén abiertos a todos, que sean gratuitos y promuevan en todas las capas su acción difusora; a medida que descendemos en la escala económica y educacional, disminuye la capacidad de apropiarse del capital cultural transmitido por esas instituciones.<sup>2</sup>

Esta diversa capacidad de relacionarse con el patrimonio se origina, en primer lugar, en la manera desigual en que los grupos sociales participan en su formación. Aun en los países en que la legislación y los discursos oficiales adoptan la noción antropológica de cultura, la que confiere legitimidad a todas las formas de organizar y simbolizar la vida social, existe una jerarquía de los capitales culturales: el arte vale más que las artesanías, la medicina científica que la popular, la cultura escrita que la transmitida oralmente. En los países más democráticos, o donde movimientos revolucionarios lograron incluir los saberes y prácticas de los indígenas y campesinos en la definición de cultura nacional (como en México), los capitales simbólicos de los

grupos subalternos tienen un lugar subordinado, secundario, dentro de las instituciones y los dispositivos hegemónicos. Por eso, la reformulación del patrimonio en términos de capital cultural tiene la ventaja de no presentarlo como un conjunto de bienes estables y neutros, con valores y sentidos fijados de una vez para siempre, sino como un *proceso social* que, como el otro capital, se acumula, se renueva, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por diversos sectores.<sup>3</sup>

Si bien el patrimonio sirve para unificar a cada nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las

clases, las etnias y los grupos. Este principio metodológico corresponde al carácter complejo de las sociedades contemporáneas. En las comunidades arcaicas casi todos los miembros compartían los mismos conocimientos, poseían creencias y gustos semejantes, tenían un acceso aproximadamente igual al capital cultural común. En la actualidad las diferencias regionales o sectoriales, originadas por la heterogeneidad de experiencias y la división técnica y social del trabajo, son utilizadas por las clases hegemónicas para obtener una apropiación privilegiada del patrimonio común. Se consagran como superiores ciertos barrios, objetos y saberes porque fueron generados por los grupos dominantes, o porque éstos cuentan con la información y formación necesarias para comprenderlos y apreciarlos, es decir, para controlarlos mejor.

El patrimonio cultural funciona, así, como recurso para reproducir las diferencias entre los grupos sociales y la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de los bienes. Los sectores dominantes no sólo definen qué bienes son superiores y merecen ser conservados; también disponen de los medios económicos e intelectuales, el tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes mayor calidad y refinamiento. En las clases populares encontramos a veces extraordinaria imaginación para construir sus casas con desechos en una colonia marginada, usar las habilidades manuales logradas en su trabajo y dar soluciones técnicas apropiadas a su es-



tilo de vida. Pero difícilmente ese resultado puede competir con el de quienes disponen de un saber acumulado históricamente, emplean a arquitectos e ingenieros, cuentan con vastos recursos materiales y la posibilidad de confrontar sus diseños con los avances internacionales.

Lo mismo podríamos decir al comparar un conjunto de músicos aficionados de un pueblo indígena y una orquesta sinfónica nacional. Los productos generados por las clases populares suelen ser más representativos de la historia local y más adecuados a las necesidades presentes del grupo que los fabrica. Constituyen, en este sentido, su patrimonio propio. También pueden alcanzar altos grados de creatividad y valor estético, según se comprueba en la artesanía, la literatura y la música de muchas regiones de México. Pero tienen menor posibilidad de realizar varias operaciones indispensables para convertir esos productos en patrimonio generalizado y ampliamente reconocido: acumularlo históricamente (sobre todo cuando sufren pobreza o represión extremas), volverlos base de un saber objetivado (relativamente independiente de los individuos y de la simple transmisión oral), expandirlos mediante una educación institucional y perfeccionarlos a través de la investigación y la experimentación sistemáticas. Sabemos que algunos de estos puntos se cumplen en ciertos grupos —por ejemplo, la acumulación y transmisión histórica dentro de las etnias más fuertes—; lo que señalamos es que la desigualdad estructural impide reunir todos los requisitos

indispensables para intervenir plenamente en el desarrollo del patrimonio en las sociedades complejas.

Esta desventaja suele acentuarse en los sectores populares más integrados al desarrollo moderno. La producción cultural de los obreros, observa una antropóloga brasileña, casi nunca se archiva. La memoria popular, en la medida que depende de las personas, "es una memoria corta", sin los recursos para alcanzar la profundidad histórica que logra el patrimonio reunido por los intelectuales en la universidad.<sup>4</sup> En México, el registro de la producción cultural de sectores populares no indígenas ha sido escaso y reciente. Son excepcionales programas como el del Museo

Nacional de Culturas Populares: tanto sus exposiciones como sus libros amplían la documentación de las culturas subalternas más allá de lo indígena, reconocen el lugar de la cultura obrera y diversos aspectos de la cultura urbana como parte del patrimonio nacional.<sup>5</sup> Pero el conocimiento de lo que podríamos llamar "popular moderno", desde la historia sindical hasta los usos del espacio urbano, sigue teniendo menor importancia en la definición del patrimonio que las grandes obras de las culturas tradicionales, sobre todo del periodo precolombino.

#### *Apropiación del patrimonio y participación social*

Señalar esta desigualdad estructural de las distintas clases en la formación y apropiación del patrimonio es fundamental, pero insuficiente. La sociedad no se desenvuelve sólo mediante la reproducción incansante del capital cultural hegemónico, ni el lugar de las clases populares se explica únicamente por su posición subordinada. Como espacio de disputa económica, política y simbólica, el patrimonio está atravesado por la acción de tres tipos de agentes: el sector privado, el Estado y los movimientos sociales. Las contradicciones en el uso del patrimonio tienen la forma que asume la interacción entre estos sectores en cada periodo.

La acción privada respecto del patrimonio está regida, igual que en otros ámbitos, por las necesidades de acumulación económica y reproducción de la fuerza de trabajo. A menudo, esta ten-



dencia lleva a la explotación indiscriminada del medio ambiente natural y urbano, la expansión voraz de la especulación inmobiliaria y el transporte privado, en detrimento de los bienes históricos y del interés mayoritario. Pero como no hay un solo tipo de capital, tampoco existe una sola estrategia privada respecto del patrimonio. No sirven, por eso, las generalizaciones que etiquetan con el simple rótulo de "burguesía" o "intereses mercantiles" el comportamiento de los diversos agentes. En parte, la degradación del medio natural y urbano deriva de que los distintos tipos de empresas —industriales, inmobiliarias, turísticas— utilizan el patrimonio a su antojo, desde visiones sectoriales y enfrentadas. Las contradicciones entre sus intereses son más destructivas cuando no existen programas públicos que establezcan el sentido del patrimonio para toda la sociedad, regulen energéticamente el desarrollo económico y coloquen un marco general —basado en intereses colectivos— para el desempeño de cada sector del capital.

No siempre la acción privada puede ser reducida a una simple agresión al patrimonio, dado que algunos grupos aprecian el valor simbólico que incrementa el valor económico. Encontramos inmobiliarias que defienden la preservación de un barrio como fue hace trescientos años, para aumentar el costo de las viviendas que tienen en ese lugar. O empresas turísticas que conservan el sentido escenográfico de edificios históricos, pero introduciendo cambios arquitectónicos y funcionales para uso lucrativo: un ejemplo estudiado es el convento convertido en Hotel Presidente de Oaxaca, donde las celdas fueron transformadas en "suites", en uno de los patios se colocó una piscina y la capilla fue adaptada a fin de utilizarla como sede de convenciones y fiestas.<sup>6</sup>

Quizá donde los efectos de la mercantilización son más ambivalentes es en relación con las culturas populares tradicionales. Tal vez por eso muchos estudios y documentos políticos eluden analizar esa ambigüedad. Se prefiere denunciar simplemente que las artesanías sometidas al régimen de valor de cambio sufren un deterioro de su calidad y sus componentes simbólicos tradicionales. Pero es innegable que en ciertos pueblos pobres, cuya opción para sobrevivir es emigrar, la incorporación de las artesanías al mercado urbano y turístico posibilita que mu-

chos indígenas y campesinos permanezcan en sus comunidades, reactiven sus tradiciones productivas y culturales. El problema no está tanto en el cambio de escenario y de uso de las cerámicas o los tejidos, ni en las adaptaciones que experimentan, como en las condiciones de explotación bajo las cuales se producen. De ahí que sea ineficaz una política de apoyo al patrimonio artesanal dedicada sólo al rescate y la conservación de las técnicas y los estilos tradicionales. Así como la defensa del patrimonio urbano requiere enfrentar la crisis estructural de las grandes ciudades y la injusticia sufrida por los sectores pobres, para intervenir realmente en el desarrollo actual de las artesanías la política cultural necesita combinarse con transformaciones socioeconómicas en las condiciones de vida de los campesinos.

También el Estado tiene una relación ambivalente con el patrimonio. Por un lado, lo valora y promueve como integrador de la nacionalidad. En el México posrevolucionario, sobre todo en el cardenismo, la política cultural buscó combinar la cultura de élites y la popular en un sistema, y trató de usarlo —junto a la castellanización de los indígenas, la reforma agraria y el desarrollo del mercado interno— para superar las divisiones del país. El indigenismo, que guió durante décadas la política de investigación arqueológica y rescate de las culturas populares, extrajo del pasado de las principales etnias algunas bases del nacionalismo político. Sin la acción del Estado es inexplicable la vasta rehabilitación de sitios arqueo-



lógicos y centros históricos, la creación de tantos museos y publicaciones dedicados a guardar la memoria, y el uso de estos recursos para conformar una identidad compartida. Esta intervención estatal, sin comparación con la de cualquier otro país latinoamericano, logró —antes que las comunicaciones masivas y el turismo— que las artesanías de diversos grupos étnicos, los símbolos históricos y algunos saberes regionales, trascendieran su conexión exclusiva con la cultura local. La difusión conjunta —por todo el país— de los tejidos tzotziles y las imágenes del arte mural de la ciudad de México, la cerámica tarasca y las pirámides mayas, formó un repertorio iconográfico uni-





ficado que es visto como representativo de la mexicanidad hasta en poblaciones que nunca tuvieron experiencias directas de esas manifestaciones regionales.

No obstante, como todo Estado moderno, al promover el patrimonio tiende a convertir esas realidades locales en abstracciones político-culturales, símbolos de una identidad nacional donde se diluyen las particularidades y los conflictos. A veces el Estado se interesa por el patrimonio para frenar el saqueo especulativo; en otros casos, porque el alto prestigio de los monumentos es un recurso para legitimarse y obtener consenso y en otros, dice Monsiváis, por simple "autocomplacen-

cia escenográfica".<sup>7</sup> Pero si entendemos que el Estado no es únicamente el gobierno, debemos ver el peso mayor o menor de cada una de estas tres prácticas también como resultado del grado de participación de los diferentes sectores en la apropiación de estos bienes.

Hace muy poco tiempo que la defensa y el uso del patrimonio se convirtió en interés de los *movimientos sociales*. Como afirma el mismo Monsiváis, estos temas no han formado parte de los programas partidarios ni de la cultura política, ni siquiera en las agrupaciones progresistas.

Por décadas, la izquierda cometió el grave error de juzgar, por ejemplo, a la lucha por preservar monumentos coloniales como tarea de guardarropa evocativo de la derecha, quizás algo plausible, pero de ningún modo tarea prioritaria. En su preocupación por adueñarse del sentido del porvenir, la izquierda le "regaló" el pasado a la derecha, reservándose sólo la cláusula de la interpretación correcta y científica.<sup>8</sup>

En años recientes, la expansión demográfica, la urbanización descontrolada y la depredación ecológica suscitan movimientos sociales preocupados por rescatar barrios y edificios, o por mantener habitable el espacio urbano. Avances extraordinarios en la organización y participación popular se produjeron en la ciudad de México luego de los sismos de septiembre de 1985: agrupamientos vecinales inventaron formas inéditas de solidaridad y elaboraron soluciones colectivas, poniendo en primer lugar la reconstrucción de sus viviendas

de acuerdo con su estilo de vida, pero planteando a la vez asumir críticamente "el valor histórico del centro" de la ciudad en relación "con todos los servicios necesarios para una vida digna".<sup>9</sup>

Pero esta preocupación no es masivamente compartida. La organización y las movilizaciones se empequeñecen en cuanto pasa la crisis. También en la distribución de los intereses por el patrimonio, en los temas priorizados por unos u otros sectores, advertimos el desigual uso de la ciudad. Es comprensible que las clases populares, atrapadas en la penuria de la vivienda y en la urgencia por sobrevivir, se sientan poco involucradas en la conservación de valores simbólicos, sobre todo si no son los suyos. Aun respecto de su propio capital cultural, los sectores subalternos manifiestan a veces una posición vacilante o tibia, como si interiorizaran la actitud desvalorizadora de los grupos dominantes hacia la cultura popular. Sólo algunas capas medias y populares, especialmente afectadas por el agravamiento de la situación, van profundizando su conciencia colectiva. Nuevos movimientos, desde los populares urbanos hasta los ecologistas, comienzan a cambiar lentamente la agenda pública y ensanchan el debate sobre el patrimonio. Tres rasgos caracterizan la transformación observable en estos sectores: a) la cuestión del patrimonio ambiental (natural y urbano) no se ve como responsabilidad exclusiva del gobierno; b) se comprende que si no hay movilización social por el patrimonio, es difícil que el gobierno lo vincule con las necesidades actuales y cotidianas de la población; c) el efectivo rescate del patrimonio incluye su apropiación colectiva y democrática, o sea, crear condiciones materiales y simbólicas para que todas las clases puedan compartirlo y encontrarlo significativo.

En el fondo, son las nuevas interacciones entre capital, Estado y sociedad las que están cambiando la problemática patrimonial. Ya no se trata sólo de las dos actividades que monopolizan casi toda la bibliografía: cómo conservarlo o restaurarlo debidamente (si corresponde éste o aquel material, si queda mejor esta pátina) y cómo protegerlo con más seguridad (perfeccionar las leyes, instalar alarmas eficaces contra robo). La cuestión del patrimonio ha desbordado a los dos responsables de estas tareas, es decir, los profesionales de la conservación y el Estado. Pese a la enorme importancia que siguen teniendo la preservación y la defensa, el





problema más desafiante pasa a ser el de los usos sociales del patrimonio. En él necesitamos concentrar los mayores esfuerzos de investigación, reconceptualización y política cultural.

#### *¿Para qué preservarlo?*

Hay por lo menos cuatro paradigmas político-culturales desde los cuales se responde a esta pregunta. El primero, que llamaremos *tradicionalismo sustancialista*, es el de quienes juzgan los bienes históricos únicamente por el alto valor que tienen en sí mismos, y por eso conciben su conservación independientemente del uso actual. El patrimonio está formado por un mundo de formas y objetos excepcionales del que se han borrado las experiencias sociales y las condiciones de vida y trabajo de quienes lo produjeron. Esta posición es sostenida por diversos actores sociales, aunque prevalece en las tendencias aristocrático-tradicionalistas del campo académico y de los aparatos políticos. Su rasgo común es una visión metafísica, ahistórica de la humanidad o del "ser nacional", cuyas manifestaciones superiores se habrían dado en un pasado desvanecido y sobrevivirían hoy sólo en los bienes que lo rememoran. Preservar un centro ceremonial o muebles antiguos son tareas indiferentes a las preocupaciones prácticas; su único sentido es guardar esencias, modelos estéticos y simbólicos, cuya conservación inalterada serviría precisamente para atestiguar que la sustancia de ese pasado glorioso trasciende los cambios sociales. Quedan fuera de esta política

los bienes precarios o cambiantes, los que sólo documentan prácticas populares o acontecimientos culturales, sin alcanzar un puesto sobresaliente en la historia culta de las formas y los estilos.

Los otros paradigmas corresponden al privilegio otorgado a cada uno de los tres agentes sociales descritos en el punto anterior.

Quienes ven en el patrimonio una ocasión para valorizar económicamente el espacio social o un simple obstáculo al progreso económico sustentan una concepción *mercantilista*. Los bienes acumulados por una sociedad importan en la medida en que favorecen o retardan "el avance material". Este destino mercantil guiará los criterios empleados en todas las acciones. Los gastos requere-



ridos para preservar el patrimonio son una inversión justificable si reeditúan ganancias al mercado inmobiliario o al turismo. Por eso, se atribuye a las empresas privadas un papel clave en la selección y rehabilitación de los bienes culturales. A este modelo corresponde una estética exhibicionista en la restauración: los criterios artísticos, históricos y técnicos se sujetan a la espectacularidad y la utilización recreativa del patrimonio con el fin de incrementar su rendimiento económico. Los bienes simbólicos son valorados en la medida en que su apropiación privada permite volverlos signos de distinción o usufructuarlos en un *show* de luz y sonido.

El papel protagónico del Estado en la definición y promoción del patrimonio se funda en una concepción *conservacionista y monumentalista*. En general, las tareas del poder público consisten en rescatar, preservar y custodiar, especialmente los bienes históricos capaces de exaltar la nacionalidad, ser símbolos de cohesión y grandeza. Ante la magnificencia de una pirámide maya o un palacio colonial, a casi nadie se le ocurre pensar en las contradicciones sociales que expresan. La atención privilegiada a la grandiosidad del edificio suele distraer también de los problemas regionales, la estructura de los asentamientos rurales o urbanos en medio de los cuales los monumentos adquieren sentido: se ha señalado varias veces que la salvaguarda del patrimonio es eficaz, si toma en cuenta las grandes obras junto con los sistemas constructivos y los usos contextuales del espacio.<sup>10</sup> Pero es grande la tentación de asociar al Estado con las herencias monumentales para legitimar el sistema político actual: se manifiesta así la voluntad de defender lo propio, se busca significar el arraigo histórico de quienes lo conservan y "reinaguran" después de restaurarlo, y, en la forma más plena de apropiación, se le usa como sede física de un organismo oficial. En México, esta concepción monumentalista no se muestra únicamente en la política de conservación y uso de edificios antiguos; además, está presente en la arquitectura que evoca la monumentalidad precolombina o colonial, originando reelaboraciones afortunadas (las del Museo Nacional de Antropología y el Colegio de México), reinversiones brillantes que insertan el modelo piramidal en las búsquedas geométricas contemporáneas (el Espacio Escultórico en la Ciudad Universitaria de la UNAM), pero también la

grandilocuencia abrumadora de la Plaza Tapatía en Guadalajara y la Macropiazza de Monterrey, donde la aspiración autoexaltatoria del poder político y económico sacrificó la organización histórica y el equilibrio estético del espacio público.

El cuarto paradigma, que denominamos *participacionista*, concibe el patrimonio y su preservación en relación con las necesidades globales de la sociedad. Las funciones anteriores —el valor intrínseco de los bienes, su interés mercantil, su capacidad simbólica de legitimación— son subordinadas a las demandas presentes de los usuarios. La selección de lo que se preserva y la manera de hacerlo deben decidirse a través de un proceso democrático en el que intervengan los interesados, tomando en cuenta sus hábitos y opiniones. Este enfoque se caracteriza, asimismo, por incluir en el patrimonio tanto los edificios monumentales como la arquitectura habitacional, los grandes espacios ceremoniales o públicos del pasado, del mismo modo que los parques y plazas de hoy, los bienes visibles junto a las costumbres y creencias. El énfasis en la participación social es el recurso clave para evitar los dos riesgos más frecuentes que Oriol Bohigas señala en las ciudades o barrios antiguos: que se conviertan en “ciudades-museos”, ilustraciones históricas de estructuras y formas que quedaron sin función, o “ciudades para snobs”, áreas apropiadas por una élite de aristas, intelectuales, burgueses y sobre todo especuladores, que ven en esos conjuntos urbanos un modo de marcar su distinción.<sup>11</sup>

Desde la perspectiva participacionista es posible plantear a las políticas culturales preguntas reveladoras acerca de los usos sociales que se da a los bienes históricos: a) ¿con qué óptica se los restaura (la aristocrática que tantas veces los engendró o la del conocimiento y la utilización de quienes ahora desean entenderlos)? b) ¿de qué modo se presentan y se explican los edificios antiguos al abrirlos al público, y los objetos al exhibirlos en museos? c) ¿forman parte de la política cultural sólo la catalogación y restauración, o también se busca conocer las necesidades y los códigos del público, lo que sucede en la recepción y apropiación que cada grupo hace de la historia?

En México estas preguntas han sido respondidas más con acciones que con estudios sistemáticos sobre los usos del patrimonio y las necesidades populares. Existen organismos dedicados a pro-



mover el patrimonio vivo, que han hecho investigaciones sobre la participación social, por ejemplo el Instituto Nacional Indigenista, la Dirección General de Culturas Populares y el ya citado Museo Nacional de Culturas Populares: es difícil, sin embargo, evaluar los efectos de las diversas concepciones que los guían, entre otras razones, porque hay pocos estudios sobre la recepción de sus tareas. Predomina la voluntad de difundir y promover el patrimonio popular, o el acceso a la cultura en general, por parte de las clases subalternas. Esta política promocional viene generando valiosas experiencias educativas y participativas —museos comunitarios y escolares, programas de divulgación cultural—, pero rara vez su



acción difusora se basa en investigaciones sobre lo que piensan y hacen quienes la reciben.

Queremos destacar una de estas carencias por su importancia para la participación en el patrimonio cultural: el estudio del público y de los usuarios. Es significativo que dispongamos de una vasta bibliografía de catalogación y descripción de sitios arqueológicos, edificios coloniales y monumentos, obras y tendencias artísticas, pero se cuentan con los dedos de una mano las investigaciones publicadas sobre la recepción de bienes. Conocemos que los museos y las zonas arqueológicas reciben anualmente un amplio público: en 1985 hubo un ingreso de 6 140 173 personas a los museos, de las cuales sólo 1 161 330 eran extranjeras; los sitios arqueológicos tuvieron en el mismo año una concurrencia de 3 280 366, que incluía 1 242 788 extranjeros.<sup>12</sup> También sabemos que existe un alto número de visitantes al Museo Nacional de Historia de Chapultepec (659 997 en 1986) y al Museo Nacional de Antropología (1 194 422 el mismo año),<sup>13</sup> y que algunas exposiciones, como las de Diego Rivera en el Museo Tamayo y en el Palacio de Bellas Artes, alcanzaron el medio millón de asistentes. Pero ignoramos por qué van estos espacios culturales, cómo los usan, qué prefieren o rechazan, de qué modo se apropian del patrimonio nacional y qué dificultades encuentran para relacionarlo con su vida cotidiana. Sobre el Museo de Antropología existe un trabajo de Arturo Monzón, de 1952,<sup>14</sup> y otro de Miriam A. de Kerriou,<sup>15</sup> inédito, que recogen principalmente datos cuan-



titativos. Respecto de los museos de arte, la única investigación publicada es la que Rita Eder efectuó en 1977 en la exposición Hammer,<sup>16</sup> y se encuentra en prensa otra, realizada en cuatro exposiciones de la ciudad de México, por un equipo de investigadores del INBA, con la colaboración de la Maestría de Antropología Social de la ENAH. En otros espacios culturales de la ciudad de México y de la provincia, desconocemos los datos básicos para vincular eficazmente las acciones culturales referidas al patrimonio con las necesidades de la población.

No se logrará una política efectiva de preservación y desarrollo del patrimonio si no lo valoran adecuadamente el público de los museos y sitios arqueológicos, los habitantes de centros históricos, los receptores de programas educativos y de difusión. Para cumplir estos objetivos no basta multiplicar las investigaciones patrimoniales, los museos y la divulgación; hay que conocer y entender los patrones de percepción y comprensión desde los cuales los destinatarios de esas acciones se relacionan con los bienes culturales. La participación del público y de los usuarios no sustituye la problemática específica de la valoración histórica y estética de los bienes culturales, el papel del Estado, de los historiadores, arqueólogos y antropólogos especializados en la investigación y conservación del patrimonio. Pero sí coloca una referencia, una fuente de sentido, en relación con la cual debieran redefinirse todas estas tareas para avanzar en la democratización de la cultura.

#### *El patrimonio en la época de la industria cultural*

La masificación de las sociedades contemporáneas ha reubicado los problemas del patrimonio y de la participación. Millones de personas que nunca van a los museos, o que sólo se enteraron lejanamente de lo que exhiben a través de la escuela, hoy ven programas de televisión gracias a los cuales esas obras entran en sus casas. Parecería que es innecesario ir a verlos: las pirámides y los centros históricos viajan hasta la mesa donde la familia come, se vuelven temas de conversación y se mezclan con los asuntos del día. La televisión nos trae también mensajes publicitarios en los que el prestigio de los edificios antiguos se usa para contagiar con esas virtudes a un coche o un licor. El video clip repetido diariamente durante el Campeonato Mundial de Fútbol, que disolvía las imágenes de pirámides en otras modernas, del juego precolombino de pelota en danzas que remedaban el fútbol actual, proponía una continuidad fluida, sin conflictos, entre tradición y modernidad. Es notable que esta visión conciliadora de las contradicciones históricas dada por el video de una empresa privada (Televisa), se halle también en mensajes del Estado, por ejemplo la primera película mexicana en el sistema Omnivisión, *El pueblo del sol*, proyectada en el Planetario de Tijuana dentro del programa de afirmación de la identidad nacional en la frontera norte, que describe la etapa colonial como un simple enriquecimiento de las culturas precolombinas.

Pareciera que la eliminación de los conflictos es un rasgo más extendido en los medios masivos que en otros modos de documentación y difusión de la historia.

Sin embargo, el problema no se reduce a mejorar la interpretación ideológica del pasado. Las posibilidades de difusión masiva y espectacularización del patrimonio que ofrecen las tecnologías comunicacionales modernas plantean nuevos desafíos. ¿Cómo usar de un modo más imaginativo y crítico los medios para desarrollar la conciencia social sobre el patrimonio? ¿Cuáles serían los límites a la resemantización que la industria comunicacional efectúa de las culturas tradicionales? ¿Cómo legislar sobre estos temas sin afectar los derechos básicos de libre información y comunicación social? ¿Cómo interactúan estos derechos con los de los grupos indígenas y populares a los que pertenecen históricamente dichos bienes culturales? Estas preguntas muestran la urgencia de ensanchar el campo de problemas y el ámbito disciplinario en que suele ubicarse el patrimonio. Necesitamos nuevos instrumentos conceptuales y metodológicos para analizar las interacciones actuales entre lo popular y lo masivo, lo tradicional y lo moderno, lo público y lo privado, lo cual requiere una mayor vinculación de las ciencias antropológicas con la sociología y los estudios sobre comunicación.

Los cambios en la producción, la circulación y el consumo de la cultura exigen modificar también la concepción del patrimonio manejada en las políti-





cas públicas. Sin duda, ha sido un gran avance que se haya ampliado el concepto elitista de cultura para incluir las formas artesanales de producción popular: hoy casi no existen discursos oficiales que nieguen a la música, las danzas y la literatura indígena un lugar en el patrimonio nacional. Pero cuesta extender la competencia del Estado a las manifestaciones no tradicionales. La acción gubernamental se concentra en la conservación y defensa de los bienes históricos (sitios arqueológicos, arquitectura colonial), la promoción de actividades artísticas que representan los valores más altos de la nacionalidad (desde el folclore a la plástica moderna), y protege algunas prácticas culturales cuyo costo de producción y descenso de público vuelven problemático su futuro (cine, teatro, revistas de arte). Pero el mercado simbólico de masas ocupa poco el interés estatal y en gran medida es dejado en manos de empresas privadas. Aparecen ocasionales intentos en la televisión estatal de promover las formas tradicionales y eruditas de cultura (los programas del INBA y de la Unidad de Televisión Educativa), pero las nuevas tecnologías comunicacionales son vistas a menudo como una cuestión ajena al área cultural. Se las vincula más bien con la seguridad nacional, la manipulación político-ideológica de intereses extranjeros, como lo revela su dependencia de la Secretaría de Gobernación y no del sector educativo.

Las investigaciones sobre consumo cultural familiar realizadas últimamente en los Estados Unidos, en países



europeos y algunos latinoamericanos, indican que los gastos domésticos se vuelcan cada vez más a la adquisición de "máquinas culturales" (televisores, tocadiscos, videos, radios para distintos miembros de la familia y para el coche), en detrimento del gasto en publicaciones y espectáculos teatrales, cinematográficos y musicales que se realizan fuera de la casa.<sup>17</sup> Esta "cultura a domicilio", manejada por la iniciativa privada, crece en recursos, en eficacia comercial y simbólica, mientras los estados siguen dedicándose prioritariamente a las prácticas culturales que están perdiendo influencia.

¿A qué se debe esta resistencia a extender la responsabilidad patrimonial del poder público a los nuevos circuitos y tecnologías culturales? Proviene, en parte, del temor a enfrentar a los grandes consorcios privados. Los pocos intentos de desarrollar acciones más definidas del Estado respecto de las instituciones culturales recibieron virulentos rechazos: los empresarios, además de defender su negocio, argumentan que el control estatal de los espacios simbólicos es una forma de autoritarismo, y conduce a la burocratización y unilateralidad de los medios masivos. Hay que preguntarse por qué esta restricción del Estado a formas tradicionales o cultas del patrimonio es aceptada por muchos responsables de la política gubernamental que defienden con firmeza su participación en el ámbito educativo, e incluso por partidos progresistas de la oposición que tampoco incluyen en sus propuestas estos nuevos espacios culturales. Una de las

explicaciones podría hallarse en esa dilatada creencia de que la cultura es la "erudita" y la tradicional, y que toda convivencia de éstas con la de masas acaba perjudicándolas. Seguimos escuchando con frecuencia que ante la degradación "fatal" que traen el crecimiento urbano y las industrias culturales, lo único posible es preservar los bienes históricos y las costumbres tradicionales, testimonios puros de otros tiempos mejores.

No puede mantenerse esta posición en cuanto se la confronta con aquello que se quiere salvar. Porque los centros históricos son resultado de etapas diversas de desarrollo en que se fueron sedimentando estilos constructivos y concepciones dispares del espacio urbano. Del mismo modo, las artesanías tradicionales surgieron de progresivas adaptaciones al entorno natural y de distintos tipos de organización social, primero precolombinos, luego coloniales y, por último, del capitalismo moderno. No vemos por qué los antiguos diseños de los edificios deben permanecer indiferentes a las nuevas funciones que se le asignan, ni por qué la alfarería y los tejidos no pueden adaptarse a las condiciones socioeconómicas y culturales de los indígenas que migran a las grandes ciudades o habitan pueblos campesinos transformados. Encontramos una lógica incuestionable en que los purépechas, por ejemplo, que durante siglos compusieron la iconografía de su cerámica con diablos, serpientes y pájaros, hoy —cuando van a vender sus piezas a las grandes ciudades o pasan varios meses por año trabajando como braceros





en los E.U.— hagan con el barro diablos que viajan en aviones o en autobuses que dicen “México-Laredo”, que hablan por teléfono o son vendedores ambulantes. El problema no reside en que se cambien las imágenes tradicionales, sino con qué criterios se modifican y quiénes lo deciden: ¿los artesanos, los intermediarios, los consumidores?

El carácter procesual del patrimonio y las condiciones de transformación de las sociedades contemporáneas requieren que diferenciamos en él, según los términos de Raymond Williams, lo que es arcaico, residual y emergente. Lo *arcaico* es lo que pertenece al pasado y es reconocido como tal por quienes hoy lo reviven, casi siempre “de un mo-

do deliberadamente especializado”. En cambio, lo *residual* se formó en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro de los procesos culturales. Lo *emergente* designa los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales.<sup>18</sup> La política cultural respecto del patrimonio, agregamos nosotros, no puede aferrarse al primer sentido, como suele ocurrir; necesita articular la recuperación de la densidad histórica con los significados recientes que generan las prácticas innovadoras en la producción y el consumo.

Ante los conflictos que plantean al patrimonio las transformaciones sociales, es posible formular tres criterios generales para orientar las decisiones: a) la preservación de los bienes culturales nunca puede ser más importante que la de las personas que los necesitan para vivir: al recuperar un centro histórico la revaloración de los monumentos no debe pesar más que las necesidades habitacionales y simbólicas de sus habitantes, ni la política artesanal puede anteponer la defensa de los objetos a la de los artesanos; b) las soluciones deben buscar un equilibrio orgánico entre las tradiciones que dan identidad —a un barrio, a los productores de artesanías— y los cambios requeridos por la modernización; c) las políticas y las decisiones sobre estos problemas deben tomarse en instancias y con procedimientos que hagan posible la participación democrática de los productores y los usuarios: ¿por qué casi siempre que se rehabilitan centros históricos sólo intervienen los funcionarios y los arquitectos, pero no los que habitan el barrio? ¿Por qué los artesanos nunca

forman parte de los jurados en los concursos donde se premian artesanías, ni les pedimos que opinen sobre los folletos turísticos que dicen cómo interpretarlas? Las experiencias de coparticipación de especialistas y usuarios desarrolladas en las tareas de reconstrucción posteriores al sismo, las asociaciones de consumidores y de defensa del patrimonio natural, muestran que estas utopías comienzan a ser realizables.

#### *Ni auténtico, ni falso: culturalmente representativo*

Quizá donde se manifiesta con mayor agudeza la crisis de la forma tradicional de pensar el patrimonio es en su valoración estética y filosófica. Vamos a discutir, para terminar, el criterio que suele juzgarse fundamental: el de la autenticidad. Este es el valor proclamado con más insistencia por los folletos que hablan de las costumbres folclóricas, por las guías turísticas cuando exaltan las artesanías y fiestas “autéctonas”, por los carteles del FONART que garantizan la venta de “genuino arte popular mexicano”. Pero lo más alarmante es que dicho criterio siga siendo empleado en gran parte de la bibliografía sobre patrimonio para demarcar el universo de bienes y prácticas que merece ser considerado por los científicos sociales y las políticas culturales. Llamamos alarmante a esta pretensión de autenticidad porque las condiciones presentes de circulación y consumo de los bienes simbólicos han clausurado las condiciones de producción que en otro tiempo hicieron posible el mito de la originalidad en el arte, el arte popular y el patrimonio cultural tradicional.

*En el arte.* Desde el célebre texto de Benjamin de 1936,<sup>19</sup> uno de los temas cruciales de la estética es la manera en que la reproductibilidad técnica de la pintura, la fotografía y el cine, atrofian “el aura” de las obras artísticas, esa “manifestación irrepetible de una lejanía”,<sup>20</sup> que tiene la existencia de una obra única en un solo lugar al que se peregrina para contemplarla. Cuando se multiplican en libros, revistas y televisores los cuadros de Orozco y las fotos de Álvarez Bravo, la imagen original es transformada por la repetición masiva. El problema de la autenticidad y unicidad de la obra cambia su sentido. Advertimos entonces, con Benjamin, que “lo auténtico” es una invención moderna y transitoria. Por una parte, porque:



la imagen de una Virgen medieval no era auténtica en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes, y más exhuberantemente que nunca en el siglo pasado.<sup>21</sup>

Por otra, se vuelve evidente que el cambio actual no es sólo efecto de las nuevas tecnologías, sino una tendencia histórica global; "acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales",<sup>22</sup> un reclamo histórico para superar el elitismo a que llevó el secuestro de los originales en los museos y las mansiones.

Si bien todavía sigue siendo diferente preguntarse por la obra original en la arqueología y las artes plásticas, que en el cine y el video (donde la cuestión ya no tiene sentido), el núcleo del problema es que cambió la inserción del arte en las relaciones sociales: ahora las obras no se vinculan casi nunca con la tradición a través de una relación ritual, de devoción a obras únicas, con un sentido fijo, sino que se difunden en múltiples escenarios y propician lecturas diversas. Muchas técnicas de reproducción y exhibición disimulan este giro histórico; por ejemplo: los museos solemnizan objetos que fueron cotidianos; los libros divulgan el patrimonio nacional, empaquetándolo con una retórica fastuosa y así neutralizan el pretendido acercamiento con el lector. Pero también la multiplicación de las imágenes nobles facilita la creación de esos museos cotidianos, armados en el cuarto por cada uno que pega en la pared el poster con una foto de Uxmal, junto a la reproducción de un Toledo, recuerdos de viajes, un recorte de periódico del mes pasado, el dibujo de un amigo, en fin, un patrimonio propio que vamos renovando según fluye la vida.

Este ejemplo extremo no quiere sugerir que los museos y los centros históricos se hayan vuelto insignificantes y no merezcan ser visitados, ni que el esfuerzo de comprensión requerido por un centro ceremonial prehispánico o un cuadro de Toledo se reduzca hoy a recortar sus reproducciones y pegarlas en el cuarto. No es lo mismo, por supuesto, preservar la memoria en forma individual o plantearse el problema de cómo asumir la representación colectiva del pasado. Pero el ejemplo del museo privado sugiere que es posible introducir más libertad y creatividad en las relaciones con el patrimonio. Sirve, también, para repensar cómo se transforma la apropiación del arte al pasar de un espacio público a uno privado.

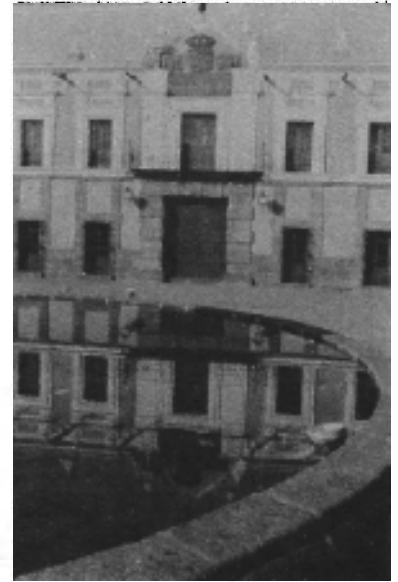
quizado, donde los que detentaban el saber y el poder disponían de cotos reservados, a este tiempo en el que:

las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, accesibles [. . .] Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida, sobre la que no tienen ningún poder por sí mismas.<sup>23</sup>

Nos permiten definir de otro modo cómo se forma la experiencia histórica al relacionar el pasado con el presente, cómo encontramos y cambiamos el significado de nuestras vidas participando en procesos de relaboración de los que podemos convertirnos en agentes activos.

*En las artes populares.* Las artesanías de mayor venta son imitadas en otros pueblos y en talleres de las grandes ciudades. La cerámica de Tonalá ha sido mejorada y rediseñada en talleres de alta temperatura de Tlaquepaque; la alfarería verde de Patamban es hecha ahora también en Tzintzuntzan, tejidos y cerámicas de pequeños pueblos del estado de México, de Oaxaca y de Michoacán están siendo producidos en la ciudad de México, en parte por migrantes originarios de los pueblos donde esas artesanías nacieron, en parte por fábricas urbanas que contratan a esos mismos migrantes como asalariados o directamente copian los diseños para usufructuar su éxito en el mercado.

Estos cambios en la producción tienen su correlato en el consumo. Al estudiar las artesanías purépechas, observábamos que cada vez que se lee "Recuerdo de Michoacán" se sabe que ese



objeto fue hecho para no ser usado en Michoacán. Esa fórmula, supuestamente destinada a garantizar la autenticidad de la pieza, es el signo de su inautenticidad. Un tarasco jamás precisará marcar el origen en las ollas o jarros que él produce para utilizar en su pueblo. La inscripción es necesaria para el turista que mezclará esa cerámica con la comprada en otras partes: significa menos el sentido natal de los objetos que la distinción social, el prestigio del que estuvo en tales sitios para comprarlos. En suma, la leyenda es desmentida por el hecho de estar escrita. Si fue preciso grabar su origen se supone el riesgo de que se deje de recordar, o saber, de dónde procede. La mayoría de los ob-





jetos que llevan esa fórmula de identificación no son comprados a los productores, ni elegidos por la relación afectiva, de interés y comprensión, que el foráneo establece con quienes lo hacen. Cuando logramos la confianza del artesano, él nos muestra aquello con lo que más se identifica, y tal vez nos regale una pieza, pero seguramente no las que etiqueta con "recuerdos" fingidos para vender en mercados urbanos.<sup>24</sup>

*En el patrimonio cultural tradicional.* Hubo una época en que los museos producían copias de las obras antiguas para exponerlas a la intemperie y al contacto con los visitantes. Luego la reproducción de las pinturas, esculturas y objetos buscó expandirlos en la educación y el mercado turístico. En muchos casos, las nuevas piezas, realizadas por arqueólogos o técnicos en restauración, alcanzan tal fidelidad que se vuelve casi imposible diferenciarlas del original. Por ejemplo, las réplicas de estatuillas precolombinas que se fabrican en los talleres del INAH, en la ciudad de México.

La diferencia entre el original y la copia es básica en la investigación científica y artística de la cultura. También importa distinguirlos en la difusión del patrimonio. Pero cabe separar el reconocimiento del valor de ciertos bienes de la utilización conservadora que hacen de ellos algunas tendencias políticas. Por una parte, está el reconocimiento que merecen ciertos objetos y prácticas porque representan descubrimientos en el saber, hallazgos formales y sensibles, o acontecimientos fundadores en la historia de un pueblo. Por

otra, la pretensión ideológica de quienes buscan construir "lo auténtico" en núcleo de una concepción arcaizante de la sociedad, y pretenden que los museos, como templos o parques nacionales del espíritu, sean custodios de "la verdadera cultura", refugio frente a la adulteración que nos agobiaría en la sociedad de masas. Su oposición maníaca entre un pasado sacro, en el que los dioses habrían inspirado a los artistas y a los pueblos, y un presente profano que banalizaría esa herencia, tiene al menos tres dificultades:

a) Idealiza algún momento del pasado y lo propone como paradigma sociocultural del presente, decide que todos los testimonios atribuidos son auténticos y guardan por eso un poder estético, religioso o mágico insustituible. Las refutaciones de la autenticidad sufridas por tantos fetiches "históricos" obligan a ser menos ingenuo.

b) Elimina demasiado rápidamente, con la velocidad del prejuicio, todas las oportunidades de ampliar el acceso a la experiencia y la comprensión del propio pasado, y de otras culturas, que ofrecen las técnicas de reproducción contemporáneas. ¿Por qué negar que las pocas piezas sobrevivientes de la escultura y la cerámica de algunos de los principales pueblos prehispánicos sean conocidas en forma directa, gracias a réplicas exhibidas en múltiples museos, alejados de los descendientes de esas culturas?

c) Olvida que toda cultura es resultado de una selección y una combinación, siempre renovada, de sus fuentes. Dicho de otro modo: es producto de

una puesta en escena, en la que se elige y se adapta lo que se va a presentar, de acuerdo con lo que los receptores pueden escuchar, ver y comprender. Las representaciones culturales, desde los relatos populares a los museos, nunca presentan *los hechos*, ni cotidianos ni trascendentales; son siempre representaciones, teatro, simulacro. Sólo la fe ciega fetichiza los objetos y las imágenes creyendo que en ellos se deposita la verdad. La mirada moderna sabe que los objetos adquieren y cambian su sentido en procesos históricos, dentro de diversos sistemas de relaciones sociales. Un testimonio o un objeto puede ser más o menos verosímil, y por tanto significativo, para quienes se relacionan con él y se interrogan por su sentido actual. Ese sentido puede circular y ser captado a través de una reproducción cuidada, con explicaciones que ubiquen la pieza en su entorno sociocultural, con una museografía más interesada en reconstruir su significado que en promoverla como espectáculo o fetiche. A la inversa, un objeto original puede ocultar el sentido que tuvo (puede ser original, pero perder su relación con el origen) porque se lo descontextualiza, se corta su vínculo con la danza o la comida en la cual se lo usaba y se le atribuye una autonomía inexistente para sus primeros poseedores.

¿Significa esto que la distinción entre una estela original y una copia, entre un cuadro de Diego Rivera y una imitación, se han vuelto indiferentes? De ningún modo. Tan oscurecedora como la posición que absolutiza una pureza ilusoria, es la de quienes-resignados o seducidos por la mercantilización y las falsificaciones, por una cierta liberación posmoderna, o un cinismo histórico, proponen adherir alegremente a la abolición del sentido, al goce vertiginoso e histórico de los significantes que revolotean en las vitrinas.<sup>25</sup> Ya dijimos que hay objetos singulares por su espesor cultural o valor estético, su carácter único en la sociedad que los engendró o el significado que adquieren en la historia. Merecen, por eso, que cada pueblo siga guardándolos como testimonio, cultivando su memoria y su admiración en museos, exposiciones itinerantes, y también en las múltiples reproducciones (fílmica, televisiva, en copias del propio objeto) que pueden contribuir a conocerlos y apreciarlos. Para elaborar el sentido histórico y cultural de una sociedad, es importante establecer el sentido original que tuvieron y diferenciar los originales de las

imitaciones. También parece elemental que cuando las piezas son deliberadamente construidas como réplicas, o no se tiene certeza sobre su origen o periodo, esa información se indique en la cédula, aunque con frecuencia los museos la ocultan por temor a perder el interés del visitante. Torpe suposición: compartir con el público las dificultades de la arqueología o la historia, la lucha de los investigadores por descubrir un sentido aún inseguro, puede ser una técnica legítima para suscitar curiosidad y atraer hacia el conocimiento. La incertidumbre es también la ocasión para que resplandezca lo que una máscara o una vasija traen de misterio y poesía.

Conclusión: la política cultural respecto del patrimonio no tiene por tarea rescatar sólo los objetos "auténticos" de una sociedad, sino los que son *culturalmente representativos*. Nos importan más los procesos que los objetos, y nos importan no por su capacidad de permanecer "puros", iguales a sí mismos, sino porque:

representan ciertos modos de concebir y vivir el mundo y la vida propios de ciertos grupos sociales.<sup>26</sup>

Por lo mismo, la investigación, la restauración y la difusión del patrimonio no tienen por fin central perseguir la autenticidad o restablecerla, sino reconstruir la *verosimilitud histórica*. En casi toda la literatura sobre patrimonio es necesario aún efectuar esa operación de ruptura con el realismo ingenuo que la epistemología realizó hace tiempo. Así como el conocimiento científico no puede reflejar la vida, tampoco la restauración, ni la museografía, ni la difusión más contextualizada y didáctica, lograrán abolir la distancia entre realidad y representación. Toda operación científica o pedagógica sobre el patrimonio es un metalenguaje; no hace hablar a las cosas sino que habla de y sobre ellas. Círese lo dice así respecto del museo:

para incluir la vida, el museo debe trascenderla, con su propio lenguaje y en su propia dimensión, creando otra vida con sus propias leyes, aunque sean homólogas y también diferentes a aquellas de la vida real.<sup>27</sup>

El museo y cualquier política patrimonial deben tratar los objetos, los edificios y las costumbres de tal modo que, más que exhibirlos, hagan inteligibles las relaciones entre ellos, propon-

gan hipótesis sobre lo que significan para quienes hoy los vemos o evocamos.

Un patrimonio reformulado teniendo en cuenta sus usos sociales, no desde una mera actitud defensiva, de simple rescate, sino con una visión más compleja de cómo la sociedad se apropia de su historia, puede involucrar a nuevos sectores. No tiene por qué reducirse a un asunto de los especialistas en el pasado: interesa a los funcionarios y profesionales ocupados en construir el presente, a los indígenas, campesinos, migrantes y a todos los sectores cuya identidad suele ser trastocada por los usos hegemónicos de la cultura. En la medida en que nuestro estudio y promoción del patrimonio asuma los conflictos que lo acompañan, puede contribuir a afianzar la nación, ya no como algo abstracto, sino como lo que une y cohesionan, en un proyecto histórico solidario, a los grupos sociales preocupados por la forma en que habitan su espacio y conquistan la calidad de su vida.

#### NOTAS

1 Un buen ejemplo son los resultados de la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe, organizada por la UNESCO en Bogotá, 1978.

2 Estamos enunciando un principio general, según fue establecido por quienes investigan las leyes sociales de la difusión cultural: véanse especialmente las obras de Pie-

re Bourdieu y Jean Claude Passeron, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Barcelona, Laia, 1977, y de P. Bourdieu y Alan Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, París, Minuit, 1969. No estamos afirmando una determinación mecánica del nivel económico o educativo sobre la capacidad de cada sujeto de apropiarse del patrimonio, sino lo que las encuestas y la estadísticas revelan acerca del modo desigual en que las instituciones transmisoras del patrimonio permiten su apropiación, debido a cómo están organizadas y a su articulación con otras desigualdades sociales. (Conclusiones semejantes se encuentran en los estudios sobre público en México, que luego citaremos).

3 Adoptamos aquí el concepto de capital cultural manejado por Bourdieu para analizar procesos culturales y educativos, aunque este autor no lo emplea específicamente en relación con el patrimonio. Dada la extensión y el propósito de este texto, sólo señalamos su fecundidad para dinamizar la noción de patrimonio y situarla en la reproducción social. Un uso más sistemático debiera plantear, como ante cualquier importación de un concepto de un campo a otro, las condiciones epistemológicas y los límites de su uso metafórico en un área para la cual no fue trabajado como concepto científico. Cf. P. Bourdieu, *La distinción. Crítica social del juicio*, París, Minuit, 1979, especialmente los caps. 2 y 4, y *Le sens pratique*, París, Minuit, 1980, caps. 3, 6 y 7.

4 Eunice Ribeiro Durham, "Cultura, patrimonio e preservação" en Antonio Augusto Arantes (org.) *Produziendo o passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural*, Sao Paulo, Brasiliense, 1984, p. 32-33.

5 Cf., por ejemplo, *Obreros somos...* expresiones de cultura obrera, México, Museo Nacional de Culturas Populares, 1984, y *Relatos obreros mexicanos*, tomos 1 y 2, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Culturas Populares, 1984.

6 Leopoldo Rodríguez Morales y Pedro Paz Arellano, "La protección y conservación del patrimonio cultural de Oaxaca", *La defensa del patrimonio cultural*, Primer foro



organizado por la Delegación Sindical D-11-IA-1 de la Sección 10 del SNTE, México, julio de 1983.

7 Carlos Monsiváis, "Sobre la defensa del Centro Histórico", *Unomasuno*, Sábado, 3-12-83, p. 3.

8 *Idem*.

9 "¿Qué es la Unión?, boletín informativo de la Unión de Inquilinos y Damnificados del Centro, noviembre de 1985. Citado en la *Revista Mexicana de Sociología*, año XLVIII, 2, abril-junio de 1986, p. 220.

10 Véase, por ejemplo, el artículo de Alberto González Pozo, "Conservación del patrimonio cultural en el ámbito de los asentamientos humanos", *Diseño UNAM*, 4, noviembre de 1986, p. 4-11.

11 Oriol Bohigas, *Contra una arquitectura adjetivada*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 78-79.

12 *Anuario Estadístico de los Estados Unidos Mexicanos, 1985*, Secretaría de Programación y Presupuesto, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática.

13 Información dada por la Secretaría Técnica del INAH.

14 Arturo Monzón, "Bases para incrementar el público que visita el Museo Nacional de Antropología", *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, tomo VI, 2a. parte, no. 35, México, 1952.

15 Miriam A. de Kerriou, *Los visitantes y el funcionamiento del Museo Nacional de Antropología de México*, 1981 (mimeo).

16 Rita Eder *et al.*, "El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer", *Plural*, vol. IV, no. 70, julio de 1977.

17 Cf. los textos de Pierre Bourdieu ya citados. Respecto de América Latina, véase de Sergio Miceli: *Estado e cultura no Brasil*, Sao Paulo, DIFEL, 1984; y de José Joaquín Brunner: *Vida cotidiana, sociedad y cultura: Chile, 1973-1982*, Santiago, FLACSO, 1982.

18 Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, p. 143-146.

19 Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I*, Barcelona, Taurus, 1973.

20 *Idem*, p. 24.

21 *Idem*, p. 21.

22 *Idem*, p. 24.

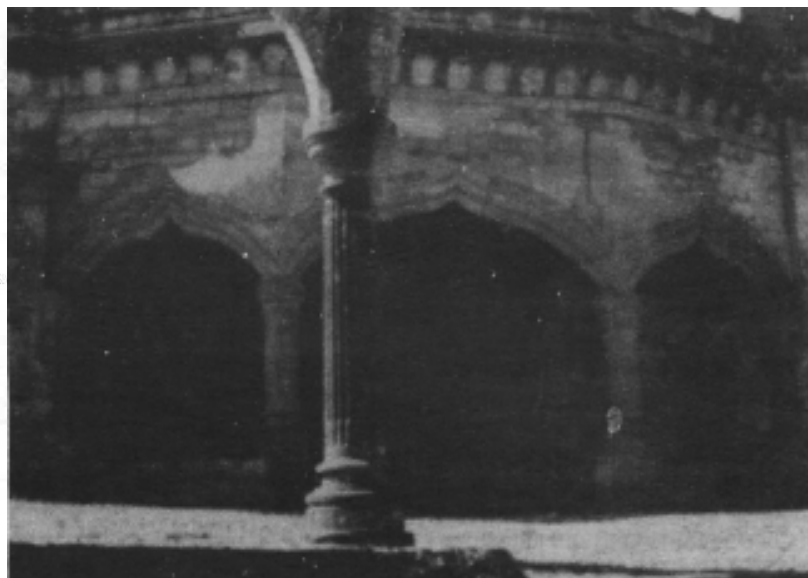
23 John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 41.

24 Desarrollamos este análisis en nuestro libro *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1982, p. 143-162.

25 No estamos rechazando en bloque al posmodernismo, cuya discusión simultánea de las tradiciones "puras" y de la modernidad como evolución y progreso da instrumentos útiles para repensar el patrimonio. Nos alejaríamos del objetivo de este artículo si introdujéramos ahora este debate. Sólo queremos cuestionar la trivialización esteticista de la historia, practicada por Baudrillard y algunos epígonos, al promover la yuxtaposición acrítica, en estilo neoconservador de los bienes.

26 Alberto M. Cirese, *Ensayos sobre las culturas subalternas*, México, Cuadernos de la Casa Chata, 24, 1979, p. 50.

27 *Idem*, p. 31.



## FONDO DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

**RICARDO J. ZEVADA.**

Se pone en conocimiento de las instituciones e investigadores que a partir del 2 de enero de 1988, se abre el periodo de recepción de solicitudes de apoyo a proyectos de investigación, bajo las siguientes condiciones:

1. Los resultados de la investigación deberán redundar en beneficio del pueblo de México.
2. El apoyo sólo se otorgará a investigaciones cuya duración sea de un año.
3. Sólo se recibirá un proyecto por investigador.
4. Los resultados de las evaluaciones se darán a conocer a más tardar el 31 de mayo de 1988.

Los formatos de solicitud están disponibles en la dirección del FONDO: Insurgentes Sur 1397 - 6o piso. Estos deberán ser presentados por triplicado a más tardar el 31 de marzo de 1988, fecha en que se cerrará la admisión para el presente ejercicio.

México, D. F., diciembre de 1987