

N 19

Septiembre - Diciembre
2019



CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN



CR

SECRETARÍA DE CULTURA

Alejandra Fraustro Guerrero
Secretaría

INSTITUTO NACIONAL DE ANTHROPOLOGÍA E HISTORIA

Diego Prieto Hernández
Director General

Aída Castilleja González
Secretaría Técnica

COORDINACIÓN NACIONAL DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

María del Carmen Castro Barrera
Coordinadora Nacional

Thalía Edith Velasco Castelán
Directora de Educación para la Conservación

Salvador Guillén Jiménez
Director de Conservación e Investigación

Gabriela Mora Navarro
Responsable del Área de Investigación Aplicada

María Eugenia Rivera Pérez
Responsable del Área de Enlace y Comunicación

Editora

Magdalena Rojas Vences

Comité editorial

Olga Daniela Acevedo Carrión - CNCPC

Alejandra Alonso Olvera - CNCPC

Manuel Gándara Vázquez - ENCRyM

Manuel Alejandro González Gutiérrez - Centro INAH Oaxaca

Emmanuel Lara Barrera - CNCPC

Marcela Mendoza Sánchez - CNCPC

Débora Yatzojara Ontiveros Ramírez - CNCPC

María Bertha Peña Tenorio - CNCPC

María Eugenia Rivera Pérez - CNCPC

Valerie Magar Meurs - ICCROM

Gabriela Ugalde García - UNAM

Thalía Edith Velasco Castelán - CNCPC

José Álvaro Zárate Ramírez - ECRO

Diseño editorial

Marcela Mendoza Sánchez

Corrección de estilo

Magdalena Rojas Vences

Manuel Gándara Vázquez

Coordinación de este número

Manuel Gándara Vázquez

Ex Convento de Churubusco, Xicoténcatl y General Anaya s/n, colonia San Diego Churubusco, alcaldía Coyoacán, Ciudad de México

D.R. ©INAH. Córdoba 45, colonia Roma, C.P. 06700, Ciudad de México, México, 2013

Portada: Visitantes en la zona arqueológica de Paquimé.

Imagen: ©Manuel Gándara Vázquez

CR Conservación y Restauración, año 6, núm. 19, septiembre-diciembre 2019, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, Córdoba 45, colonia Roma, C.P. 06700, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México, www.inah.gob.mx, revistacr@inah.gob.mx. Editor responsable: Magdalena Rojas Vences. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No.: 04-2015-082514233600-203, ISSN: 2395-9754, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Marcela Mendoza Sánchez, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Ex Convento de Churubusco, Xicoténcatl y General Anaya s/n, colonia San Diego Churubusco, alcaldía Coyoacán, C.P. 04120, Ciudad de México, fecha de última modificación, 18 de junio de 2020.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación ni de la CNCPC.

La reproducción, uso y aprovechamiento por cualquier medio, de las imágenes pertenecientes al patrimonio cultural de la nación mexicana, contenidas en esta obra, está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y a la Ley Federal del Derecho de Autor. Su reproducción debe ser autorizada previamente por el INAH y por el titular del derecho de autor.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

EDITORIAL	5
Manuel Gándara Vázquez	

PROYECTOS Y ACTIVIDADES

Interpretación del patrimonio cultural: el arte de presentar gente a otra gente	9
María Antonieta Jiménez Izarraraz	

Proyecto “Red digital <i>Musicat</i> ”: del cubículo al foro	30
Lucero Enríquez Rubio	

La Escuela 29: del edificio escolar a la educación patrimonial en Ciudad Juárez, Chihuahua	41
Evangelina Cervantes Holguín	

El <i>Rewe</i> . La persistencia de un pueblo vivo	53
Mariela González Casanova	

“Somos lo que conservamos”. La interpretación temática: un encuentro personal	73
Luz de Lourdes Herbert Pesquera	

Construcción de una narrativa del patrimonio arqueológico de Tamtoc desde la divulgación significativa	88
Uriel Alan Olvera Portilla y Génesis Lilibeth Escobar Lacunza	

La conservación del patrimonio cultural. Valoración, identidad y uso social	101
Blanca Noval Vilar	

Memoria

Cuadro de ánimas, iglesia de Santiago Apóstol en Tuxpan, Michoacán. Crónica de su restauración	116
Karen Violeta Lobato Venegas	

La catedral de Cuernavaca, el mural de <i>San Felipe de Jesús y los 26 mártires de Nagasaki</i> : historia de su descubrimiento	129
Monserrat Gutiérrez Hernández	



CONSERVACIÓN en la vida cotidiana...

Glosario de términos sobre educación patrimonial 143
Manuel Gándara Vázquez

Guía de comunicación con comunidades 148

CONOCE EL INAH

INAH en movimiento: estrategias de mediación patrimonial
en comunidades afectadas por el S19 en el Estado de México 153
Daniela Tovar Ortiz y Luis Antonio Huitrón Santoyo

NOTICIAS

EL SINAR o un sueño hecho realidad 162
Texto: Fanny Unikel Santoncini

Biólogos de la CNCPC expulsan termitas del exconvento
de Huaquechula 166
Texto: Oscar Adrián Gutiérrez Vargas
Información: Pablo Torres Soria y Moisés Adrián Rodríguez Ibarra

Especialistas de la conservación abren el diálogo
en la FILAH 2019 170
Texto: Oscar Adrián Gutiérrez Vargas

CR. Conservación y restauración 172
Política editorial y normas de entrega de colaboraciones





Visitante leyendo cédula en la zona arqueológica de Paquimé.

Imagen: ©Manuel Gándara Vázquez.

Visitantes en Cobá, Quintana Roo, viendo un vestigio arqueológico y su cédula.

Imagen: ©Gabriel Severiano Flores.



Los neozelandeses definen la educación patrimonial muy acertadamente: es la que se hace “en el patrimonio, con el patrimonio y para el patrimonio”. Más formalmente, podría decirse que la educación patrimonial busca que la ciudadanía logre una comprensión y un disfrute más profundo del patrimonio, para que, en esa medida, se comprometa con su conservación. Ocurre en el salón de clases (educación patrimonial formal) o en contextos no escolares (educación patrimonial no formal), como serían los museos y otros espacios “museales”: sitios arqueológicos, históricos, artísticos, paleontológicos, etcétera, que reciben visitantes.

La educación patrimonial destinada al patrimonio natural tiene una experiencia acumulada de varias décadas; la que se centra en el patrimonio cultural es relativamente más joven, al menos en nuestro país. En el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) hay áreas que la practican de manera cotidiana, aunque no siempre se le llame así o se le reconozca como tal.

Por ejemplo, la realizan las áreas de servicios educativos de muchos museos, mediante talleres y otras actividades; ocurre en las visitas guiadas y en los esfuerzos de “señalizar” (divulgar) sitios arqueológicos e históricos mediante cédulas; e incluso, en medios masivos: transmisiones de la radio o televisión, análogos o vía internet, así como en textos de divulgación. También se llevan a cabo proyectos de vinculación comunitaria, que buscan una apropiación del patrimonio a escala local, promoviendo la participación y el compromiso. Sin embargo, esta prolífica actividad no siempre es reconocida como educación patrimonial o abordada con una metodología explícita.

En este número de *CR. Conservación y Restauración* hemos reunido trabajos que abordan ejemplos de educación patrimonial en sitios arqueológicos e históricos, utilizando diferentes medios y aplicándolos en diferentes contextos, tanto nacionales como extranjeros.

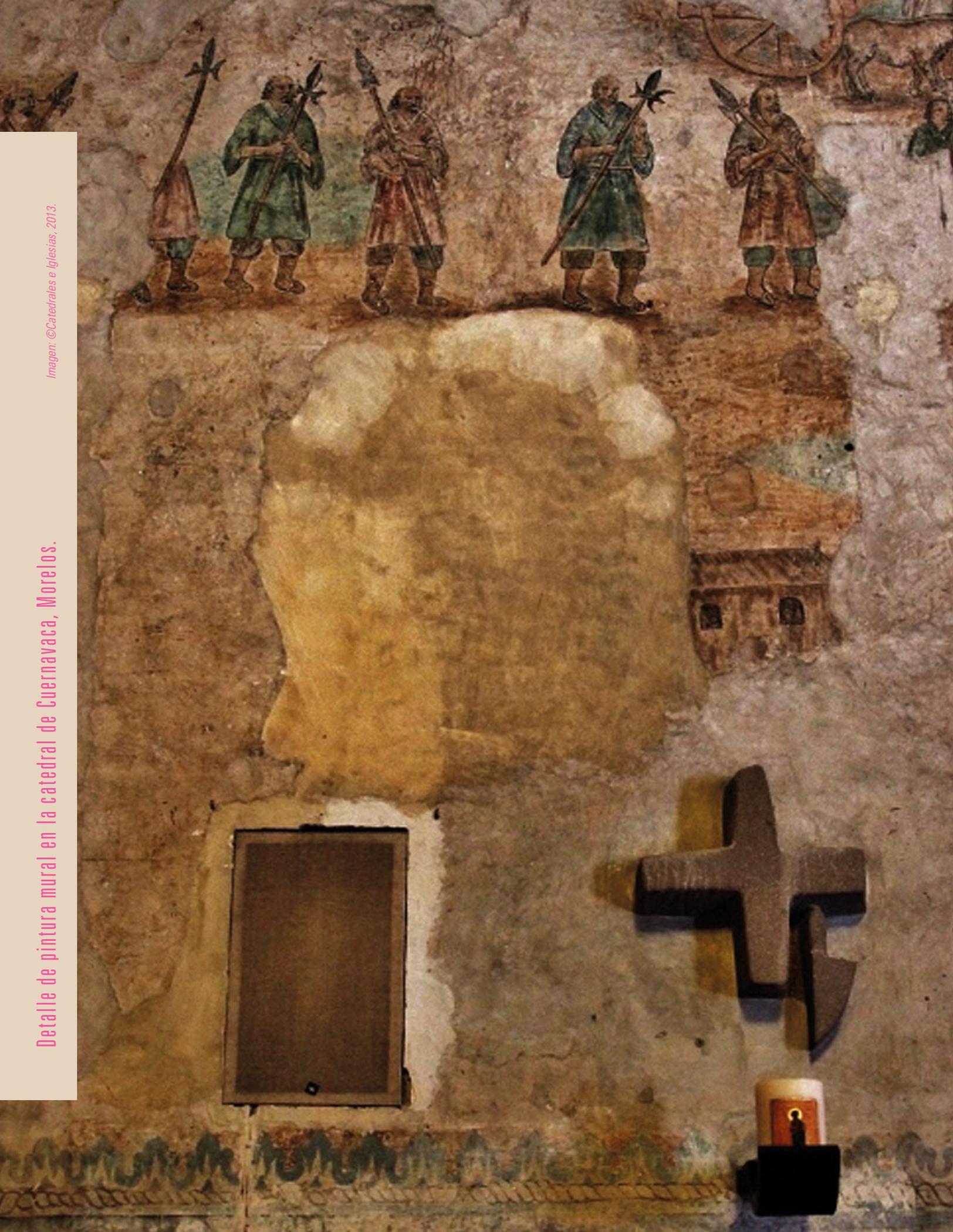
La educación patrimonial es una forma de conservación preventiva, por lo que vale la pena profundizar en las propuestas teóricas y metodológicas para su realización. Esperamos que esta pequeña muestra genere un renovado interés en la temática.

Manuel Gándara Vázquez



Detalle de pintura mural en la catedral de Cuernavaca, Morelos.

Imagen: ©Catedrales e Iglesias, 2013.





PROYECTOS Y ACTIVIDADES



Los textos que se presentan en esta sección muestran la importancia de la educación patrimonial en dos sentidos: por una parte, dan cuenta de su desarrollo y evolución; de lo que implica su puesta en práctica en diferentes tipos de bienes culturales, así como de los elementos que se requieren para su aplicación; por otra, se muestra cómo por la falta de educación patrimonial incrementa la probabilidad de que la gente ignore el valor de su patrimonio y, en casos extremos, este desconocimiento lleve a que lo destruyan.

Imagen: Vista panorámica del patio del museo de la Arquitectura Maya, Campeche, ©Fototeca Nacional-INAH, ca. 1960.

Museo de sitio de Teotihuacán, Estado de México.

Imagen: ©María Antonieta Jiménez Izarraraz, 2016.



Interpretación del patrimonio cultural: el arte de presentar gente a otra gente

María Antonieta Jiménez Izarraraz*

*El Colegio de Michoacán, A.C.

Resumen

Por naturaleza, los seres humanos sienten curiosidad por la vida de otros humanos, porque les brinda información sobre contrastes y similitudes en las formas de vivir. Los intérpretes del patrimonio podemos aprovechar esta curiosidad originaria para hablar de la diversidad humana que los objetos patrimoniales representan. Con el uso de la interpretación del patrimonio desde una perspectiva antropológica, el patrimonio puede crecer en valor ante los ojos de la sociedad que accede a las historias que éste tiene para contar.

Palabras clave

Interpretación del patrimonio cultural; antropología; divulgación sobre cómo vive la gente.

Abstract

By nature, human beings are curious about how other humans live, because it gives them information about contrasts and similarities in ways of living. Heritage interpreters can take advantage of this original curiosity to talk about the human diversity that heritage objects represent. With the use of heritage interpretation from an anthropological perspective, heritage can grow in value in the eyes of the society that accesses the stories it has to tell.

Keywords

Interpretation of cultural heritage; anthropology; communication about how people live.



I. A los humanos les gusta conocer historias sobre otros humanos

La curiosidad que los humanos sienten por la vida de otros humanos es un campo que recientemente ha incursionado en los estudios de psicología (ver Locke, 2010). Reconocemos, de manera contextual, que diversas especies utilizan la observación para obtener información útil y práctica para resolver su día a día (Cheryl, 2012; Oliveira *et al.*, 1998; Zentall, 2012; Zion, 2007).

Sin embargo, la observación que nuestra especie hace es muy particular. La satisfacción de la curiosidad acerca de la vida de otros humanos es una necesidad psicológica real en el plano individual y colectivo, y cumple con funciones diversas, desde algunas fundamentales para el procurar y el sostener de la vida, hasta otras más banales, como lo es el simple placer de conocer cómo viven otros o bajo qué circunstancias pasan la existencia. En el ámbito individual, por ejemplo, John Locke hace referencia a una suerte de instinto por espiar que tenemos los seres humanos, quienes:

siempre tenemos el deseo de conocer, cuando no experimentar, la vida privada de otros. Este apetito no tiene nombre, pero es ampliamente reconocido, al menos tácitamente [...] La cuestión es que en los hechos, todos se preguntan lo que hacen los individuos, lo que sienten y lo que piensan en privado; se preguntan cómo son otros cuando nadie está allí viéndolos (Locke, 2010: 13, 16).

Aunado a lo anterior, ese tipo de indagación se convierte, con no poca frecuencia, en el principal mecanismo de referencia y de autorreferencia desde el momento en que un individuo o un grupo de ellos se reconoce como alguien distinto a otros seres humanos. La observación hacia otros seres humanos en este contexto es la oportunidad de encontrar similitudes y contrastes que lleva a consolidar el imaginario colectivo o, dicho de otra forma, la identidad propia tanto en el plano individual como en el colectivo. Los humanos solemos satisfacer la curiosidad por dos vías: una es la observación deliberada, y la otra es la creación imaginaria de historias, mitos, leyendas y narrativas plasmadas en una enorme diversidad de formatos. Así, se enriquece la experiencia de vida propia a través del conocimiento de otras experiencias humanas, porque esas historias nos narran que hay una enorme cantidad de formas de vivir, de experimentar el “ser humano”.

En el plano de la divulgación sobre gente que vive distinto a los observadores (el público que consume información contenida en museos, libros y cualquier otra cantidad de medios), entonces, partimos de una feliz plataforma, que es el hecho de que la gente está inicialmente dispuesta e interesada en escuchar aspectos que involucran el conocer otras formas de vivir.

Lo referido es bien sabido, cuando menos implícitamente, en diversos tratados de interpretación del patrimonio. Ham recupera en aquel sentido el estudio que realizaron Cameron y Gategood (2003), quienes exploraron qué es lo que “quieren” de su experiencia los visitantes a sitios históricos. El estudio dejó en evidencia lo que, quien esto escribe, interpreta como la necesidad que tienen las personas de vivir imaginariamente vidas alternas a la propia, “sus resultados muestran que más de una cuarta parte de los visitantes eran ‘activos buscadores de numen’ (o ‘de inspiración’), personas que dijeron explícitamente que querían experimentar el lugar de manera muy personal” (Ham, 2013: 83). Las dos experiencias enunciadas en primeros lugares



fueron: “1) Sentir la experiencia de las personas en aquella época, qué pensaban, cómo era su realidad; y 2) Desarrollar un sentimiento de la época que te muestran. Percibir la mentalidad de la gente en aquel momento” (Ham, 2013: 83).

En el ámbito estratégico, una respuesta ha llegado a crear atmósferas o experiencias que hacen que los visitantes se sientan inmersos en contextos ajenos a los que tienen por cotidianos. De ahí, justamente, el éxito de programas conocidos como “interpretación viva”, en donde se recrean contextos históricos o arqueológicos permitiendo que la gente ingrese en ellos, como quien hace un viaje al pasado.

Resultan acertados, en este sentido, objetivos como el planteado en el Parque Nacional Yosemite, que recupera como uno de ellos el siguiente: “después de 90 minutos, quiero que mi audiencia se marche sintiéndose como si hubieran conocido brevemente al indio negro de Carolina del Sur, Elizy Boman, sargento de caballería en el ejército de los EE.UU., un hombre que primero se convirtió en un Soldado Búfalo y terminó siendo uno de los primeros guardaparques del Parque Nacional Yosemite” (Ham, 2013: 37).

Satisfacer esta curiosidad es brindar, casi en automático, información relevante. Esta palabra, multicitada en manuales de interpretación, nos da cuenta a una característica que cumple con dos funciones: que la gente entienda lo que se le presenta, y que le importa. Si revisamos los principios de la interpretación en autores como Tilden, Beck y Cable y Ham, no tardaremos demasiado en encontrar una insistencia en estos dos componentes.

Para Ham (2013), el asunto es objeto de un análisis que involucra argumentos psicológicos propios de nuestra audiencia y consejos prácticos para incrementarla, algunos de los cuales vale la pena recapitular brevemente. La metáfora es excepcional: necesitamos poner “Vitamina R” a nuestros productos de interpretación, con lo cual se entiende que ello nos ayudará a tener productos más nutritivos y poderosos (tal como lo hace un buen complejo vitamínico).

El argumento principal para lograr la primera función (que nuestro público entienda lo que recibe), es que, si la gente no conecta la información nueva con otra que ya está en su mente, difícilmente se podrá aspirar a prácticamente nada, en términos de lo que queremos lograr con la emisión de una información determinada (Cf. Ham, 2013: 31). El “cómo” consiste en vincular lo que estamos presentando con algo ya de por sí importante en la vida de la gente. De ahí que los conceptos universales, “conexiones intangibles o simbólicas con cuestiones que, hasta donde sabemos, siempre han sido importantes para los seres humanos” (Ham, 2013: 127), constituyan la más útil de las herramientas. Entre ellos pueden referirse algunos tan populares como lo son algunos sentimientos: amor, felicidad, desolación, frustración; así como algunas condiciones fundamentales, tales como la vida y la muerte; o circunstancias como el cambio, entre las cuales encontramos a las grandes protagonistas: las bienvenidas y las despedidas, un hola y un adiós.

La relevancia es algo que, como intérpretes, estamos obligados a buscar y a presentar, conforme a la información que tengamos disponible. Merece la pena reiterar que un mensaje fuerte y poderoso es un mensaje cargado de relevancia y de significatividad: de asociación de contexto



en el usuario y de importancia. Por ello, en este escrito se explora una vía para lograr que lo que decimos sobre patrimonio cultural se sostenga de una manera metodológicamente un poco más sencilla en ese sentido.

Desde la propuesta que centramos en el presente escrito, para llegar a nuestro cometido, aprovechamos dos grandes cualidades que tenemos los seres humanos. La primera, que nos gusta escuchar historias sobre otros humanos; y la segunda, que esas historias son poderosas transmisoras de información relevante cuando están impregnadas de cuestiones que, de manera general, podemos asumir que son de conocimiento e interés potencial de todos los seres humanos. Lo anterior puede ser empíricamente observable en la gente, incluyendo quien lee este documento y que por su cualidad de humano no escapa de la curiosidad por conocer historias ajenas. ¿Quién no ha sucumbido ante la debilidad de “parar la oreja” cuando puede escuchar una conversación que narra cómo fue que una persona falleció, aunque se trate de alguien a quien esa persona nunca conoció? o ¿qué tal ante la posibilidad de leer una novela, de enterarse de una historia a través de una película? Los humanos se sirven de consumir otras historias porque a través de ellas establecen juicios, con lo cual no es de extrañar que, tras cada historia, quien la escucha goce de tomar postura, por ejemplo, acerca de lo que debió haber sido o de cómo los protagonistas debieron actuar.

Andrew Stanton, productor de famosas películas animadas de la compañía Pixar, nos reafirma lo dicho en una conferencia intitulada “Las claves de una buena historia”:

Todos amamos las historias. Nacimos para ellas. Las historias nos afirman quiénes somos. Todos queremos afirmaciones que dan sentido a nuestras vidas, y nada provoca una mayor afirmación como cuando las conectamos con historias. Éstas pueden cruzar las barreras del tiempo, pasado, presente y futuro, y permitirnos experimentar las similitudes entre todos nosotros, reales o imaginarios (Stanton, 2012).

La curiosidad que sienten los humanos por otros humanos es nuestra base, y en el ámbito de la divulgación del patrimonio cultural, ésta se combina con la posibilidad de satisfacerla al presentar (o revelar) aspectos sobre la vida de otros en programas de interpretación sobre patrimonio cultural.

Sin embargo, el enfoque requiere de hacer ciertos sacrificios. En principio, la gran tarea es ver a los objetos de patrimonio cultural no como un fin en la explicación, en la presentación, sino como un medio, como una vía para hablar de quienes le dieron vida y significado en un contexto determinado. El objeto visto así, se convierte en un testigo fiel de una historia —deseablemente— interesante y significativa, de una forma de vivir, y la relevancia se le regresa porque crece en valor. Pero antes de continuar, habremos de contextualizar el origen de la propuesta, que se da desde el ámbito de la antropología, una disciplina científica que estudia la diversidad sociocultural que han desarrollado los seres humanos durante su paso por la Tierra.

Manuel Gándara, arqueólogo, antropólogo e intérprete mexicano, propuso en 2003 aprovechar a la interpretación del patrimonio para fomentar el aprecio y el cuidado por el patrimonio arqueológico, circunstancia que para entonces no había sido de práctica extendida (más bien, apenas conocida) en



nuestro país. En tal contexto, hizo alusión a que los programas de interpretación sobre patrimonio cultural deberían presentar al público no especializado elementos de diversidad sociocultural. A partir de un análisis sobre lo propuesto por autores previos (de los cuales destacaron Tilden, Knudson-Beck-Cable y Ham), propuso que el patrimonio cultural merecía un tratamiento adicional a los principios expuestos por los autores referidos, aprovechando la cualidad cultural que se diferenciaba del resto de temáticas y patrimonios.

En ese sentido, propuso un enfoque antropológico, que nos podría ayudar a “desnaturalizar lo cultural, y por el otro, a historizarlo” (Gándara, 2003: 118). Por desnaturalizarlo, hacía referencia a que es importante quitar en el público, en la mayoría de la gente, el velo etnocentrista que hace parecer que lo que cada persona vive es la norma de toda la humanidad; y por historizarlo, para hacer consciente que lo que existe hoy no ha existido siempre, por poner un ejemplo, la existencia de clases sociales (Gándara, 2003: 117-119). En otras palabras, el autor nos invitaba a ayudar a que nuestra audiencia apreciara a las colectividades observadas (ese “otro”), como un ejemplo del contraste de formas sociales y culturales de vivir.

Como parte central de su propuesta, sugería que la audiencia debería conocer lo que el patrimonio nos revelaba acerca de tres cuestiones: ¿En qué somos iguales?; ¿en qué somos diferentes?; y ¿qué fue lo que originó esa diferencia? Estas preguntas fueron desarrolladas en el texto donde aquel principio antropológico fue plasmado por primera vez de la siguiente forma:

a) Reconocer las diferencias entre épocas y culturas, y el hecho de que todas son respetables y valiosas; pero, b) no perder de vista, ante esas diferencias, lo que nos hace una misma especie y un mismo género humano: aquello que nos es común; para, c) presentar entonces como interrogantes o misterios a resolver, el cómo es que esas diferencias se generaron, o lo que es lo mismo, cómo es que llegamos hasta la situación presente de nuestra cultura (Gándara, 2003: 117-119).

Ciertamente, lo dicho tiene implicaciones en ocasiones vitales en el presente y hacia el futuro, en términos de la construcción de las relaciones entre grupos humanos. En corto, la divulgación acerca de formas de vivir, en absoluto, no es un acto inocente. No es de extrañarse que, al ser la referencia y la autorreferencia dos de los consecuentes de conocer al “otro”, se puedan desprender o menguar, a partir de programas de comunicación estratégica, actitudes en materia de relaciones de poder entre las observantes y las observadas, que pueden implicar algunas actitudes, incluso, de racismo.

Ello ocurre porque de la construcción imaginaria del otro siempre se desprenden relaciones (imaginarias o reales) de poder en relación con ese “otro”. Por ejemplo, para el caso de la arqueología mexicana mucho sabemos al respecto, en el sentido de que el tipo de divulgación que se hizo desde finales del siglo XIX y principios del XX en materia de culturas arqueológicas derivó en un enaltecimiento de “indio muerto”.

Éste fue visto como un héroe por su riqueza cultural, pero al mismo tiempo fue disociado con los indígenas vivos, quienes representaron por mucho tiempo una noción de atraso cultural, opuesto al de gente que políticamente estaba reconocida como personas que estaban en el camino del



progreso y la civilización. En términos de la relación de poder, no fue difícil enaltecer al fallecido dado que no representó ninguna amenaza para el proyecto social del momento, a diferencia del indio vivo, a quien se tenía que divulgar como alguien carente de méritos para ser tratado como un igual (Cf. Gamio, 1916).

Encontramos aquí sólo uno de muchos ejemplos, consecuentes del tipo de discurso asociado con el patrimonio cultural, que vincula juicios sobre otras formas de vivir. Con lo dicho, estamos ante una urgencia de reconocer que la comunicación sobre el patrimonio cultural, como un vehículo para hablar de la gente que estuvo o que está asociada con cada ejemplar o grupo de ejemplares patrimoniales, es una cuestión de primer orden debido a que tiene un enorme componente ético y de responsabilidad social.

El patrimonio arqueológico, histórico y cultural en general, visto así, es un vehículo para el encuentro intercultural. Asumimos como tarea, por lo tanto, la reflexión acerca del cómo facilitar este encuentro. Lo que queda en evidencia es la necesidad de cambiar el enfoque de la interpretación del patrimonio cultural, en un afán de aprovechar la curiosidad originaria que promueve el interés de la gente por conocer a un “otro” que se presenta a través de una vitrina. En tal sentido, hacer interpretación con enfoque antropológico es comprometerse a ver gente en los objetos, a referir a las personas que los vivió en su momento y a presentar aspectos relevantes de sus vidas.

El resto del presente texto se redacta en ese sentido. A través de él, se procura delinear una propuesta que nos ayude a presentar aspectos relevantes sobre la diversidad cultural a los ojos de nuestro público, y con ello, crecer la relevancia de los elementos tangibles del patrimonio cultural.

II. El enfoque antropológico en la práctica

El enfoque antropológico en la interpretación del patrimonio, también conocida como divulgación significativa, parte de la premisa de que es deseable aprovechar el patrimonio cultural para hablar de la diversidad sociocultural. Una plataforma o cualidad humana básica para presentar a esa diversidad responde al hecho de que la mayoría de las personas siente curiosidad por saber “cómo viven otros”, y se intensifica ante la posibilidad de satisfacer ese tipo de curiosidad cuando están en un contexto sociocultural distinto al propio. Así, resulta bastante frecuente que ante lo exótico (en términos culturales), surja casi de manera automática la pregunta ¿cómo viven o cómo vivían aquí? (según sea el caso). Esta pregunta, valga mencionarse, ha sido en mucho la más popular al momento en el cual hemos preguntado en diversos estudios de visitantes a sitios arqueológicos: ¿qué te gustaría saber ahora que has llegado aquí?

El enfoque antropológico busca responder a esa pregunta ya existente en la mente de nuestra audiencia, aprovechándola para, al responderla, darle un nuevo valor y contenido simbólico a los objetos patrimoniales, que funcionan como repositorios de las historias que dan cuenta de cómo vive o vivía la gente. En este sentido, bien vale la pena, en un principio, tratar de entender a qué se refieren nuestros visitantes a sitios arqueológicos, históricos y espacios en los cuales hay sociedades consideradas “exóticas”, cuando despliegan en su mente esa gran pregunta.



A partir de ejercicios realizados con otros colegas y alumnos, hemos llegado a algunas conclusiones preliminares. Una de ellas es que la respuesta que la gente espera ante la pregunta del tipo: ¿cómo viven? (con todas sus variantes en género, número y tiempos verbales), es una que dé cuenta de cómo es la rutina, el día a día, de las personas en ese lugar.

Sin embargo, no es la única vertiente, dado que puede verse bien complementada por otra de tipo: ¿cómo reaccionas —o has reaccionado— ante momentos de gran dificultad, de crisis? Esta pregunta complementaria nos da cuenta del “equipo de emergencia” que las sociedades guardan bajo sus brazos, así como la forma en que lo utilizan, y que han construido justamente a partir de sus rutinas sociales, su día a día. Entre los equipamientos están diversos elementos de su sistema de funcionamiento.

Revisemos ambos componentes comenzando por el de la rutina y de la cotidianeidad, que es en realidad el que da la pauta para construir justamente el referido “equipo de emergencia”. Para entenderla, propongo que partamos del reconocimiento de que no hay una sola respuesta a la pregunta ¿cómo vives?, sino que ésta más bien es el reflejo de una multiplicidad de pequeñas rutinas sociales descritas, y de que el abordaje de cualquiera de ellas es igualmente válido para responder a esa gran pregunta.

De tal manera, en un contexto cultural particular, la respuesta puede aludir a la forma de cocinar, aunque también a la de organizar la rutina laboral, así como las horas y los espacios para el descanso. Todas ellas nos dan pequeñas pistas acerca de la vida cotidiana y en cierto sentido nos responden a nuestra gran pregunta. Lo que merece la pena destacar, como punto de arranque hacia nuestra metodología, es que en todos los casos nos encontramos ante potenciales descripciones de respuestas a necesidades básicas humanas. Como ejemplo, en la forma de cocinar está la necesidad de alimentarse y de socializar con el núcleo social básico; o en la organización de la rutina laboral, la de lograr contar con productos o servicios necesarios para la vida individual y colectiva.

En consecuencia, reconocemos que las necesidades humanas protagonizan nuestro enfoque, partiendo del hecho de que no existe tal cosa como que una sociedad necesite de algo; sino más bien, lo que hay es una serie de necesidades que sus miembros, los individuos sociales, tienen y comparten entre sí. La visión es a la inversa. Para resolver una pregunta del tipo ¿cómo vive la gente? hemos de recurrir a lo más básico: ¿cuáles son las necesidades humanas en el plano individual y la forma en que las sociedades se organizan para solventarlas?

Para acercarnos a ese ámbito podemos analizarlas por su categoría y su tipo apoyándonos en la jerarquía propuesta por Maslow en los años 50, quien afirma que los seres humanos tenemos cinco categorías de necesidades:

- ≈ Fisiológicas. Se encuentran en la base de la pirámide y son comida, agua, abrigo y descanso, vestido, reproducción.
- ≈ Seguridad. Personal, empleo, recursos, salud, propiedad.



- ≈ Pertenencia, unión. Amistad, intimidad, familia, sentido de conexión.
- ≈ Estima. Respeto, autoestima, estatus, reconocimiento, fortaleza, libertad.
- ≈ Autorrealización. Deseo de convertirse en lo mejor que pueda ser (Retomadas de McLeod, 2018: 3)

De ellas, para efectos de identificar las que implican más fuertemente esquemas de organización social para solventarse, hay que centrarse en aquellas que tienen implicaciones en la organización colectiva para su satisfacción y han dejado fuera las notoriamente individuales. Propongo, en ese sentido, partir de las necesidades básicas cuya satisfacción requiere de un consenso social, de un esfuerzo colectivo para ayudar no solamente a una persona a solucionarla, sino a todos sus miembros.

En el ánimo de no dejar de vincular nuestro esquema con la comunicación sobre el patrimonio cultural, hemos de ir y venir a los objetos. Aquí, podemos tomar un elemento o un conjunto de elementos de patrimonio cultural a clasificar (sean contemporáneos, históricos o arqueológicos), con base en la información existente, de qué nos está hablando y a qué categoría de necesidad está refiriendo. Por ejemplo: una vasija arqueológica conforme a las interpretaciones de los especialistas podría haber brindado información sobre comercio. El ejercicio subsecuente sería muy práctico, la respuesta a una pregunta con respecto a la información de que disponemos, de tipo, ¿sobre qué categoría de necesidad me está dando más material? En este ejemplo, la vasija vinculada con el comercio nos podría llevar a enlazarla con tres posibilidades: en una primera, con una necesidad fisiológica, si es que la estamos abordando como un bien de consumo para la subsistencia; en la segunda, con una de pertenencia, si es que hablamos de gremios de comerciantes; y en la tercera, con una de estima, cuando utilizamos la información para referir a bienes de prestigio, por sólo poner algunos ejemplos.

Como podemos apreciar, toda la asociación se da con relación a la información disponible sobre los objetos de patrimonio cultural, con lo que se hace más fácil desenvolver o desarrollar discursos ya más enfocados en áreas de conocimiento. Ahora bien, la sugerencia metodológica es, para poder responder de una forma a la pregunta ¿cómo vive esta gente? (o cómo vivía), hemos de proceder a enfocar la atención en la categoría de necesidad referida y a la manifestación de su solventación. Con la estrategia de solventación en mente, trataremos de responder a cuatro preguntas:

1. ¿Qué hacen? (o ¿qué es lo que hace la gente para solventar esa necesidad, en la cual participa tal fragmento de patrimonio cultural?). Tal pregunta responde al nivel más básico de información (y siendo realistas, el menos poderoso si es lo único que tenemos para divulgar), aunque si sólo se cuenta con alguna de ese tipo, es necesario presentarla. A partir del reconocimiento de la necesidad a la cual responde, se realiza una breve descripción del contenido de la respuesta: la práctica, la rutina o la vida cotidiana cuando está solucionada. Por ejemplo, ante una necesidad de tipo “pertenencia y derivado de ella, familia”, se identificaría la respuesta social (la estrategia de solventación): ¿qué es lo que se hace para construir una familia en esta sociedad?, entre las respuestas, podemos encontrar: La gente se corteja, la gente se casa, la gente hace amigos. Ante la

presentación de información que describe qué hacen las personas, la reacción intelectual buscada, o el tipo de pensamientos asociados que quisiéramos encontrar en nuestros visitantes (recuperando a Ham, 2013) son de tipo: “como contraste, —o de manera similar—, en mi cultura hacemos esto o aquello”. Posiblemente podrían presentarse no solamente pensamientos de autorreferencia sobre lo que uno hace, sino un primer contraste con respecto a similitudes y diferencias básicas.

2. ¿Cómo lo hacen? La segunda pregunta se plantea para que se describan los procesos que están implicados en la búsqueda y en el uso de la solución. Al presentarle al público información que responda la pregunta, se espera que los pensamientos de la audiencia se desarrollen alrededor de: “como contraste, —o de manera similar—, en mi cultura lo hacemos de esta manera”. Considero a éste como el nivel intermedio de relevancia, dado que en el siguiente ya se desprenden juicios, que acompañan implícitamente una propuesta de vías alternativas. De cualquier manera, el nivel ya tiene un cierto poder, dado que a partir de tal ocurre una mayor posibilidad de asignación de significados profundos sobre el patrimonio. Recordemos que el significado en la mente de las personas es visto como uno de los fines últimos de la interpretación (Ham, 2013: 8), y manifiesto por la asociación con conceptos universales relevantes. Un conjunto de patrimonio bajo el argumento de una pregunta de tipo ¿cómo lo hacen?, entonces, puede convertirse en símbolo de admiración, de valentía o de pereza, si imaginamos, por ejemplo, que se describe la forma en que desarrolla alguien un tipo de trabajo para ganarse la vida en un contexto social determinado.
3. ¿Por qué lo hacen así? La pregunta presenta argumentos acerca de por qué una necesidad tiene una “forma” en un contexto cultural determinado. Es probable que las respuestas que se le vinculan sean las más poderosas en términos de una divulgación significativa. El qué, considerado una suerte de enumeraciones, es el nivel más básico de información a la cual podemos tener acceso. El cómo implica procesos, que valga decir, con frecuencia son el foco de atención de estudios arqueológicos. El por qué involucra, aunado a un esfuerzo de investigación e interpretación de datos mayor, una posibilidad de que la gente confronte no solamente los hechos, sino las creencias que subyacen a los hechos y a las acciones asociadas. De ahí que, en principio, nos encontremos ante la posibilidad de provocar pensamientos de tipo: “como contraste, —o de manera similar—, las motivaciones de mi gente para actuar de dicha manera son éstas”. Por ello pueden desprenderse pensamientos mucho más reactivos en términos de que podrían derivar juicios de valor. De alcanzar este punto, de evidenciar el porqué de la acción cultural particular, podríamos desencadenar una serie de pensamientos que harían aún más fácil que, en el caso anterior, la posibilidad de convertirlos en símbolos de valores particulares. El significado del patrimonio referido, entonces, puede escalar también el tipo de asociaciones con conceptos universales, y provocar pensamientos de contraste con valores muy profundos construidos a lo largo de toda la vida de nuestra audiencia.
4. Posibles mayores retos, frustraciones y logros. Existe otra pregunta cuyas respuestas también tienen el potencial de despertar pensamientos intensos en nuestra audiencia, y constituye un complemento muy necesario. Lo anterior cobra sentido debido a que la descripción de las rutinas de vida es interesante, atractiva de por sí, tal y como se



ha argumentado al inicio del presente escrito. Sin embargo, una descripción de la vida cotidiana, si se hace tal y como ocurre u ocurrió en los hechos (o como los académicos la han interpretado), puede despertar interés inicial, pero convocar al aburrimiento muy prontamente.

El cambio es un ingrediente fundamental en las historias. Ello es algo que los humanos vivimos cotidianamente y por lo tanto que nos provoca buscar, real o imaginariamente, desenlaces. En el ámbito de la narrativa, retomando lo dicho, sabemos que la monotonía aburre, por ejemplo, y que siempre es atractiva la chispa de la incertidumbre, del cambio. Lo anterior es bien abordado desde los estudios de drama, de *storytelling* y de muchos otros tipos de narrativa que implican la construcción y la narración de historias. El dinamismo, los momentos de cambio o incluso de crisis, en este sentido, pueden llegar a ser elementos de gran utilidad.

El contraste implícito en algunos conceptos universales cobra sentido porque alimenta tal perspectiva, la de procesos que involucran el juego que se da entre conceptos como vida-muerte; hola-adiós; fracaso-victoria; aislamiento-compañía; conflicto-tranquilidad; amor-desamor; fuerza-debilidad; valor-cobardía, entre muchos otros (o dicho en breve, todos aquellos que cuentan con un antónimo). Lo que buscamos, en suma, son los argumentos para encontrar una historia, y si conocemos información cultural sobre una y otra condición acerca del mismo eje temático, estamos en gran ventaja. Para ello, la pregunta puede llevar a respuestas que nos ayuden a entender cómo es determinada circunstancia antes o después de una frustración, de un logro o de un reto. Podemos preguntar, por ejemplo, ¿qué pasa cuando esa necesidad se satisface exitosamente, cuando se hace a medias, cuando no se logra?

Aquí podemos encontrar una variante, para el caso en el cual las necesidades no son satisfechas y esa “crisis” se convierte en rutina. Por ejemplo, la gente que vive en barrios caracterizados por la condición de pobreza o pobreza extrema, que gesta iniciativas de solución admirables a los ojos de alguien que no padece de dicha carencia.

Recuperando, al igual que en los casos anteriores, el tipo de reacción intelectual esperada, nos encontraríamos ante una asociada a la percepción que la audiencia tiene sobre la solución. Como denota conflicto, ésta puede ser una aprobación o una desaprobación acerca de la decisión tomada para solventar la emergencia, el reto o la circunstancia. Asimismo, casi invariablemente propiciará emociones como la empatía.

Con lo dicho, nos movemos ahora a la secuencia de pasos que nos pueden guiar hacia la identificación de tópicos y a la generación de temas desde una perspectiva antropológica.

Paso 1. Identifica el tópico

Si bien en interpretación del patrimonio se sugiere iniciar pensando en un mensaje (una oración que denota una intención), lo común es partir de la identificación de tópicos. La realidad es que, si el intérprete tiene claridad del mensaje a emitir desde un inicio, puede saltar este paso. El tópico inicial puede partir de la enunciación de aquello sobre lo que se quiere hablar; conforme a las diversas propuestas preexistentes en los manuales de interpretación del patrimonio, Ham propone que un tópico “refiere simplemente a una temática (a diferencia de) un tema, cuya presentación es el mensaje específico referente a la temática mencionada” (1992: 34).

Para localizar el t3pico se puede partir de diferentes v3as: la de la informaci3n m3s abundante sobre los objetos patrimoniales que protagonizar3n una exhibici3n —o cualquier programa interpretativo— la de la indicaci3n por parte de la instituci3n promotora del proyecto, la de una iniciativa personal del int3rprete, entre muchas otras. Con base en un ejercicio metodol3gico propuesto por Ham, responder3a a una pregunta inicial del tipo: “De manera general, o espec3fica, mi presentaci3n trata acerca de _____”, expresando en la l3nea la culminaci3n de la oraci3n (1992: 37).

A manera de ejemplo, podemos enunciar algunos de los t3picos que con m3s frecuencia aparecen en el discurso arqueol3gico e hist3rico:

- ≈ La producci3n cer3mica de una determinada sociedad antigua.
- ≈ La arquitectura monumental y no monumental en un sitio arqueol3gico.
- ≈ La vida cotidiana de frailes agustinos en la Nueva Espa3a.
- ≈ La narraci3n de un acontecimiento dram3tico en la historia de un pa3s.
- ≈ La descripci3n de la vida cotidiana de un per3odo hist3rico particular.

Como se puede anticipar, la selecci3n de t3picos para la realizaci3n de un programa interpretativo vincula pr3cticamente de manera autom3tica dos cuestiones: por un lado, los elementos tangibles (objetos, dibujos, archivos sonoros, etc3tera); y por la otra, la informaci3n con que se cuenta acerca de ellos.

Paso 2. Responde a la pregunta ¿C3mo viven?

La informaci3n asociada con los elementos tangibles puede ser muy diversa en su orientaci3n y su tipo. Lo cierto es que, a partir de este momento, 3sta se convierte en el centro de atenci3n; lo que se sugiere, en primera instancia, es analizarla con una especie de *zoom-out* para identificar a qu3 tem3ticas refiere dentro del esquema de necesidades humanas y preguntas asociadas, se3aladas en el apartado anterior.

La respuesta, conforme a lo esperado, atender3 a un aspecto relevante en la audiencia en materia de la pregunta de tipo *¿c3mo viven?* Para lograrlo, he desarrollado un cuadro de apoyo en esta secci3n que ayudar3, de manera sencilla, y desde una perspectiva generalizante, a identificar si nuestra informaci3n disponible est3 respondiendo a alguna de las preguntas que se proponen. Como se anticip3, ello se ha elaborado con base en la categorizaci3n de necesidades de Maslow, a decir: *a)* Fisiol3gicas; *b)* De seguridad; *c)* De afiliaci3n; y *d)* De reconocimiento. Vale mencionar que me he permitido a3adir en las necesidades de afiliaci3n a la est3tica, al no reconocerla en ninguna otra categor3a y considerarla importante en t3rminos sociales. Ello, bajo el argumento de que la est3tica est3 vinculada con conceptos culturales de belleza y de fealdad, llegando a coadyuvar en el ejercicio de pr3cticas culturales complejas que afectan o refuerzan nociones y actitudes de inclusi3n y de exclusi3n social.

Evidentemente, las preguntas concretas asociadas son una gu3a general, aunque se entiende que se pueden desprender muchas otras m3s. Asimismo que, dependiendo del proyecto en que trabajemos, habr3 informaci3n que se oriente m3s hacia algunas y por sobre otras, con lo cual



hemos de reconocer que no se trata de forzar la información sino de reconocer en dónde existe un mayor potencial, bajo el supuesto de que cualquiera de ellas, en la realidad, nos está ayudando a saber “cómo vive” o “cómo vivía” la gente. A manera de ejemplo, en el tópico “la producción cerámica de una determinada sociedad antigua” probablemente esté aludiendo a información que me permite responder aspectos sobre una necesidad de “seguridad de recursos”, de los cuales la cerámica forma parte. En este renglón en particular, habríamos de respondernos alguna de las siguientes preguntas, tal vez en referencia al proceso productivo de la cerámica o al objeto cerámico en sí mismo: ¿qué recursos necesitan? ¿cómo los consiguen? ¿por qué los necesitan? y ¿qué pasa cuando no los consiguen? La respuesta a estas preguntas, vista así, nos estaría dando una orientación acerca de cómo vive la gente al responder a alguna en concreto. Vayamos ahora a la asociación entre el nombre de necesidades y preguntas:

a) Necesidades fisiológicas

Nombre de la necesidad	Pregunta 1: ¿Qué hacen?	Pregunta 2: ¿Cómo lo hacen?	Pregunta 3: ¿Por qué lo hacen así?	Posibles mayores retos, frustraciones, logros ¹
Alimentación	¿Qué comen?	¿Cómo consiguen la comida? ²	¿Qué valores subyacen a la forma en que consiguen la comida?	¿Qué es lo mejor o lo peor que puede pasar en el proceso?
Abrigo	¿Cómo son sus casas? ¿Cómo es la colindancia con otras casas? ¿Cómo es su distribución interna?	¿Cómo hacen para diseñar sus casas? ¿Qué elementos deben considerar?	¿Qué tipos de actividad se deben prever para el diseño de la casa?	¿Qué se necesita para tener una casa óptima y por qué no se logra ese cometido?
Descanso —incluye ocio—	¿Cuáles son los momentos de descanso? ¿Qué objetos y espacios son utilizados para el descanso?	¿Cómo están acondicionados los espacios de descanso?	¿Por qué sus espacios de descanso están dispuestos de esa forma?	¿Qué impide que la gente descance?

¹ Apoyo para el hallazgo de una historia.

² Puede ser una parte de todo el proceso, desde la obtención hasta el procesamiento del recurso y las normas para comer, siempre dependiendo de la información disponible.

b) Necesidades de seguridad

Nombre de la necesidad	Pregunta 1: ¿Qué hacen?	Pregunta 2: ¿Cómo lo hacen?	Pregunta 3: ¿Por qué lo hacen así?	Posibles mayores retos, frustraciones, logros ¹
Seguridad física	¿Qué es necesario hacer para procurar su seguridad física?	¿Cómo se protegen? ¿Qué rutinas tienen dentro de casa y durante el día para procurar su seguridad?	¿Qué peligros motivan que se protejan?	¿Qué riesgos se desprenden si no hacen lo necesario para protegerse? ²
Seguridad de empleo	¿En qué trabajan?	¿Cómo se organizan socialmente para desarrollar los diferentes trabajos que necesita esa sociedad? ¿Cómo hacen sus trabajos?	¿Qué condiciones hacen que hagan su trabajo así y no de otra manera?	¿Qué hace que la gente pierda su trabajo?
Seguridad de recursos	¿Qué recursos necesitan?	¿Cómo consiguen sus recursos?	¿Por qué necesitan esos recursos?	¿Qué pasa cuando carecen de determinado recurso? ³
Seguridad moral	¿Qué deberes morales tienen? ¿Cómo es su religión? ¿Cuáles son sus valores más importantes como sociedad?	¿Cómo cumplen con esos deberes?	¿Por qué son importantes para ellos esos deberes morales?	¿Qué consecuencias se desprenden del cumplimiento y del no cumplimiento de esos deberes?
Seguridad familiar	¿Qué hacen para protegerse entre los miembros de la familia?	¿Cómo hacen las actividades que les conllevan seguridad?	¿Qué peligros o amenazas padecen las familias en su interior, desde la perspectiva de ellos mismos?	¿Qué miembros de la familia están en mayor condición de vulnerabilidad? ¿Qué pasa cuando no existe solidaridad de quien tiene como deber practicarla?
Seguridad de salud	¿Qué hacen para cuidar su salud?	¿Cómo desarrollan los procesos diversos que los llevan a procurar su salud? ⁴	¿Qué es estar sano y qué es estar enfermo? ¿Qué tipo de enfermedades son reconocidas?	¿En qué circunstancias la gente no puede procurar su salud?
Seguridad de la propiedad privada	¿Qué hacen para tener un techo?	¿Cómo solucionan el pago (monetario o simbólico) por contar con un techo?	¿Por qué funciona de esa manera su sistema para dar techo a sus habitantes?	¿Qué propicia que alguien no pueda acceder a un techo? ¿En qué condiciones se pierde el derecho a vivir en una determinada casa?

¹ Apoyo para el hallazgo de una historia.

² Se pueden categorizar tipos de riesgos.

³ Se pueden categorizar tipos de recursos.

⁴ Se pueden categorizar tipos de recursos.



c) Necesidades de afiliación

Nombre de la necesidad	Pregunta 1: ¿Qué hacen?	Pregunta 2: ¿Cómo lo hacen?	Pregunta 3: ¿Por qué lo hacen así?	Posibles mayores retos, frustraciones, logros ¹
Afiliación	Amistad	¿Cómo están estructurados los lazos de amistad?	¿Qué tipo de actitudes y de rutinas son frecuentes para afianzar la amistad?	¿Por qué se estructuran de esa manera los lazos de amistad?
Afiliación	Intimidad sexual	¿Qué tipo de parejas son las comúnmente aceptadas?	¿Cómo son los procesos de cortejo? ¿Qué derechos y qué obligaciones se desprenden al vincularse con una pareja?	¿Por qué existe la aceptación de ese patrón?
Afiliación	Estética	¿Qué es bonito y qué es feo? (en diferentes manifestaciones)	¿Cómo logran la perfección estética?	¿En qué casos hay manifestación de reacción por un caso de fealdad?

¹ Apoyo para el hallazgo de una historia.

d) Necesidades de reconocimiento

Nombre de la necesidad	Pregunta 1: ¿Qué hacen?	Pregunta 2: ¿Cómo lo hacen?	Pregunta 3: ¿Por qué lo hacen así?	Posibles mayores retos, frustraciones, logros ¹
Respeto	¿Qué individuos o grupos sociales son más respetados?	¿Cómo se demuestra el respeto?	¿Qué valores representan las personas que son respetadas?	¿Qué riesgos se desprenden cuando no se respeta a la autoridad o a otros individuos del grupo? ²
Éxito	¿Qué hace la gente para tener éxito?	¿Cómo desarrollan esas actividades?	¿Qué significa tener éxito?	¿Qué sacrificios deben realizarse para tener éxito? ¿Cuáles son los mayores fracasos de las personas en esta sociedad?

¹ Apoyo para el hallazgo de una historia.

² Sea familiar, social o gubernamental.

¿En dónde encuentro esta información?

El apoyo con especialistas es la clave para encontrar este tipo de información. Al momento de consultarle, habrá que pensar que lo que se está solicitando es algo que puede ser considerado distinto y, probablemente, objeto de una pequeña investigación exprofeso que bien puede incorporarse en el plan de trabajo del proyecto de divulgación sobre el cual se trabaja. Para ello, existen diversas fuentes de información respecto de los objetos patrimoniales en el ámbito de las publicaciones académicas. Una vez que se ha identificado el tipo de pregunta que podemos responder, es importante destacar información a propósito de ese tema en particular, aunque siempre en complemento con otras que nos pueden enriquecer la perspectiva antropológica.

La primera es información producto de investigaciones que se hayan enfocado en aspectos de vida cotidiana. En términos teóricos, una posibilidad de ello la encontramos en un concepto denominado “modo de vida”, que refiere a la relación concreta que existe entre un grupo humano y un ambiente determinado (García, 2008: 28). Los resultados de estudio sobre modos de vida nos dan pie para entender cómo la gente aprovecha los recursos de su entorno para lograr la subsistencia, siempre con base en un sistema de organización social dado. En ese sentido, complementa la autora: “el —o los— modos de vida de una sociedad constituyen el punto de partida para identificar prácticas culturales en cualquiera de los ámbitos que conformen el engranaje económico, político y sociocultural” (García, 2008: 28), y tiene cierto enfoque en la búsqueda de entender cómo funciona el modo de producción de una sociedad determinada (Cf. García, 2018: 28). El libro referido, intitulado *Petates, peces y patos. Pervivencia cultural y comercio entre México y Toluca*, nos representa un excelente ejemplo de la investigación acerca de cómo un grupo de personas vive, se organiza y soluciona una enorme cantidad de asuntos humanos aprovechando lo que otorga su cercanía con los lagos.

Otro gran fundamento lo retomamos justamente de la insistencia de Gándara (ver arriba), de historizar los contenidos antropológicos. Recordamos con ello la importancia de señalar a nuestro público que lo que existe hoy no ha existido siempre, no es lo “normal” en la historia de la humanidad. Lo cierto es que hay grandes contrastes entre las formas en que se organizan las personas que viven en sociedad para satisfacer sus necesidades. De ahí que resulte importante señalar, en caso de que se presenten sociedades con las cuales tengamos contrastes, lo diferente que es vivir en un contexto de sociedades simples versus sociedades complejas, con clases sociales e instituciones bien establecidas. Tal tipo de asuntos cobra especial relevancia en temas arqueológicos, y puede ser un buen pretexto para sorprender a nuestros usuarios acerca de lo similares que son algunas sociedades a la nuestra cuando compartimos la característica de “sociedad estatal”; así como los contrastes que se derivan, y que se impregnan en la vida cotidiana, cuando hablamos de otros tipos de sociedades.

La información que un intérprete busque puede ser complementada por la que un especialista, por ejemplo, en arqueología (quien seguramente acompañaría tal tipo de proyectos). Así, los especialistas en arqueología pueden ayudar a contextualizar el tipo de sociedad sobre la cual se está elaborando un discurso. Dos preguntas clave que pueden ayudarnos a indagar: ¿cómo se organizaba la gente de este lugar para las actividades de producción y de consumo? ¿cómo era su sistema de gobierno?



De acuerdo con estas dos grandes cuestiones: el modo de vida y el tipo de organización social, podemos tener una idea acerca de la base sobre la cual las actividades cotidianas se fueron construyendo en determinadas sociedades. Evidentemente, es trabajo del intérprete indagar sobre estas cuestiones, y la información resultante puede asomarse de manera creativa (y dependiendo del propósito de la comunicación, más o menos protagónica), al tiempo que se presenta el foco de la información principal a la que alude nuestra temática.

Paso 3. Identifica o traza una historia

Las narrativas “planas” no suelen ser las más atractivas. El movimiento es una de las claves que permiten mantener la atención de una audiencia a quien se le narra una historia. El hallazgo de una historia, o una historia grande sobre la cual se desarrollan otras más pequeñas, es una labor que puede tener grandes retribuciones.

Ham alude a que “el éxito en la comunicación se da cuando: *a)* se atrae y se mantiene la atención de la audiencia el tiempo suficiente como para decir algo importante; y *b)* se transmite esa idea de forma convincente” (Cf. Ham 2013: 15). El primer componente está vinculado con la cualidad de “amena” o “disfrutable” de la interpretación, y nos remite a los momentos que dan dinamismo a una historia: la estabilidad, la ruptura de la estabilidad y la recuperación de la estabilidad (sea que se regresó a la anterior o que se transformó en una estabilidad con una forma diferente) (Jiménez, 2017: 86). En la historia, el cambio es una condición. Así, en el proceso de creación narrativa y de planeación de experiencias para el usuario trataremos de comunicar procesos de cambio.

Desde un enfoque antropológico, podemos identificar una historia con apoyo en los retos, las frustraciones y los logros que implican conseguir la solución a una necesidad, tal como se mencionó arriba. En ese sentido, el intérprete decidirá cómo contarla: si presenta el ciclo completo —y en orden secuencial— estabilidad, ruptura de la estabilidad, solución y nueva estabilidad; o si altera el orden de alguno de los componentes conforme a su estrategia comunicativa. Al final, lo que importa es el mensaje que se lleva el usuario. El contenido importa, pero la forma de presentación puede variar.

La identificación de la historia es posiblemente la mayor de las síntesis buscadas en el proceso. ¿qué historia nos cuenta este grupo de objetos patrimoniales? ¿qué mensaje para llevar a casa nos está ofreciendo? ¿qué pensamientos queremos que se desprendan a partir de esa historia? Asociado con ello, entonces, encontramos algo que para algunos intérpretes es un gran reto, pero que, conforme a mi experiencia personal, constituye un esfuerzo que nos puede acercar al éxito comunicativo. En otras palabras: si el intérprete tiene claridad sobre el mensaje que quiere brindar, vinculado con la historia que se puede contar con los objetos patrimoniales o los materiales existentes, mucho más fácil será el desarrollo operativo para la presentación de la información y de los objetos.

Para ello, el intérprete identificará la historia mayor y, deseablemente, pequeñas historias que se desarrollan de manera complementaria a lo largo de un producto interpretativo (sea una exhibición, un folleto, una página de internet u otro). La existencia de varias historias es la clave del éxito en los programas interpretativos.



Siempre que pienso en este aspecto, viene a mi mente la estrategia bastante utilizada en el cine infantil. Imaginemos la historia grande, una en la cual un pececito se pierde de su papá. En su narrativa se construyen los valores de ambos, predominando el amor del uno por el otro. La historia es una que promueve la unión y que encuentra su antagonismo en la constante frustración de desunión, mientras se buscan el uno al otro (que podríamos interpretar como conceptos universales). En el camino, otros personajes construyen pequeñas historias que se abren y se cierran, manteniendo la atención constante de la audiencia. En la mente de las personas se gesta una tensión cada vez que la pececita amiga del pececito se pierde por su falta de memoria de corto plazo, y se reestablece la tranquilidad cuando ella sale bien librada de algún peligro. Con apoyo en tal historia secundaria, podemos ver que se construye el valor de la amistad, complementario al de la historia principal. De igual forma, se van construyendo otros con otras historias pequeñas en la misma película, como lo es el de la solidaridad con otros personajes que se suman al esfuerzo de que se encuentren padre e hijo. La historia principal y algunas pocas secundarias, sin embargo, no cambian en cantidad. Más bien, las pequeñas historias alimentan a sus correspondientes permitiendo no salirnos de la estructura ni de la lógica de cuidado de cantidad y calidad de la información, conforme a la recomendación de Ham (1992) de no sobrepasar un mensaje central en complemento de un máximo de cuatro complementarios.

Cuando presentamos patrimonio cultural, no necesitamos recurrir a la animación imaginaria de los objetos. Más bien, lo dicho es para reforzar la idea de que las pequeñas historias nos ayudan a fortalecer a través de la diversificación de ejemplos una sola moraleja o mensaje. En nuestro patrimonio aludido, por ejemplo, estas historias complementarias pueden narrar los procesos humanos que hacen posible que un objeto exista y se use (que nos derivaría en una suerte de recuento de la "vida" de un objeto, desde que se fabrica hasta que se deshecha); o los esfuerzos y conocimientos necesarios para producir una herramienta, entre muchos otros.

Una vez que identificamos las historias potenciales a narrar, se sugiere, en función de dar más claridad a nuestro plan de interpretación, redactar las historias en no más de 12 palabras y revisar, siempre, con qué conceptos universales están asociados, como un mecanismo de verificación de relevancia y de significatividad. Posterior a ello, ya se revisará la forma cómo se presenta en su versión final, así como las oportunidades de infraestructura para presentarlas.

Paso 4. ¿De quién y para quién es la historia?

Las historias relevantes y significativas pueden tocar las fibras de las personas, pero siempre por sectores. Hay historias más relevantes para unos grupos de personas que para otras. Así, si a una madre le hablan acerca de cómo es la crianza de niños y niñas en otras culturas, encontrará en ello información casi por default, relevante y significativa, posiblemente incluso motivo de charlas y diálogos con otras mamás. Por otra parte, si esa información es presentada ante un público de jóvenes, hombres, adolescentes, casi seguramente, el resultado (o los pensamientos emergentes) podrían ser distintos.

Como se ha insistido, la gente gusta de escuchar historias de humanos por diversos motivos, pero siempre en asociación de aspectos que le interesa conocer. Ya sea si busca verse reflejado en alguien como si busca encontrar en la diferencia algo que le sea de utilidad. Volviendo al



ejemplo de las madres, si presentamos información sobre la niñez, un tipo de información sobre los niños y las niñas será más relevante para ellas (como puede ser, comprender cómo se practica la educación en otros contextos), mientras que, para los niños, el tema predilecto podría ser cómo se juega en otras culturas, por supuesto, y sobre todo acerca de tal contenido y para ese público, con un toque de interactividad.

Así, toda vez que tengamos una primera aproximación acerca de una historia que potencialmente se puede desarrollar, lo primero que hemos de rectificar es de quién es la historia y a qué tipo de público le resultaría de interés. En correspondencia, si sabemos que cada grupo dentro de la sociedad tiene necesidades distintas, estaríamos en posibilidades de señalar cómo “solucionan” los niños la “necesidad” de jugar; y de manera paralela, cómo “solucionan” las mamás la “necesidad” de educar a sus hijos.

Sin embargo, el ejercicio de reflexión es solamente el inicio de un proceso. De vuelta a la observación a las posibles historias complementarias, podremos encontrar hilos de interés en otros tipos de audiencia. Regresando al ejemplo de películas de animación para niños, la existencia de asuntos que tocan valores familiares, como lo es el amor de un padre a un hijo, hacen de la historia algo relevante y significativo no solamente para los infantes, sino también para los adultos. La historia vista así, es la que se cuenta desde distintas perspectivas, desde diferentes tipos de experiencia, caracterizadas por los protagonistas de cada una de las historias. La experiencia, de igual manera, es percibida desde distintos enfoques dependiendo con qué historia se haya fomentado la empatía en cada tipo de público. De esta forma, las historias complementarias pueden atraer la atención de otra diversidad de públicos, siempre cuidando la coherencia y la consistencia con la historia principal.

Reflexiones finales

El patrimonio cultural nos ofrece una enorme posibilidad de conectar las ideas que han surgido entre los humanos a lo largo del tiempo. Al comunicar historias estratégicamente, sus fragmentos (objetos, obras de arte o cualquier otra de sus manifestaciones), pueden convertirse en testigos de historias memorables, relevantes y significativas. Al final del camino, ello nos puede ayudar a fomentar el aprecio por él y por la práctica de su cuidado y su conservación.

La propuesta aquí realizada cuenta con bases desarrolladas desde distintos ámbitos disciplinares. Encontramos fundamentos en teoría antropológica, en psicología cognitiva e incluso en investigaciones sobre narrativa, entre otras más. Sus argumentos van de la mano con una intención de mejorar las condiciones en las cuales se encuentra aquello que estamos, desde las ciencias sociales, considerando muy valioso, como lo es el patrimonio cultural. Como se ha visto, dichos argumentos se delinearán sobre cinco ejes:

Primero, los humanos (incluido nuestro público, nuestros visitantes), gustan de conocer la vida de otros humanos.

Segundo, el conocer la vida de otros humanos puede moldear la forma de actuar con otros grupos humanos o con sus objetos representativos (o lo que es lo mismo, con su patrimonio cultural).



Tercero, los humanos tenemos necesidades diversas, y reaccionamos de manera creativa para solventarlas. Esta noción es algo familiar para nuestro público (al ser parte de la humanidad), y, por tanto, un vehículo para presentar información relevante y significativa.

Cuarto, los objetos de patrimonio cultural son vehículos para facilitar el encuentro con otras formas de vivir. A partir de su presentación en términos de lo que significan en un contexto social determinado, éstos pueden crecer en valor y decrecer en vulnerabilidad de ser destruidos.

Vinculado con ello encuentro el quinto: nuestra responsabilidad principal como intérpretes o divulgadores del patrimonio cultural no es la presentar objetos de patrimonio cultural, sino las formas de vivir que les están asociadas. Evidentemente, de las formas de vivir se puede contar con una diversidad temática, misma que deberá ser objeto de selección, dependiendo del área en la cual se desee poner el énfasis.

Si bien mucho de lo dicho encuentra argumentos en la investigación propia de todos estos campos, el campo de la experimentación en materia de interpretación del patrimonio con enfoque antropológico es uno en el cual hemos de trabajar aún más, en aras de afianzar o de replantear algunas ideas.

La intención inicial, sin embargo, tiene como sustento un grueso corpus de datos que nos dan razón para decir que la relevancia de los objetos, sin contenido de historias humanas, es difícil de sostener. Parte del trabajo que hemos de hacer es el de asomar a los protagonistas en los discursos sobre objetos que ellos mismos hicieron, manipularon o utilizaron de distintas formas.

Echar a andar nuestra propia imaginación como intérpretes en un aspecto en particular puede ayudar: Imaginar que estas personas, celosas de los discursos que se emiten sobre ellas, están presentes al momento en que hablamos de ellas puede ser un buen ejercicio que nos ayudará a ayudar a apreciarlos de otra forma ante los ojos de nuestro público no especializado.

Lo que haremos los intérpretes en la vida real es una suerte de presentación de un individuo o un grupo de personas desconocidas, a través de sus hábitos, sus rutinas y sus motivaciones. Esta presentación ocurre ante alguien que viene a conocerlos, deseablemente a respetarlos y, es posible, a ser inspirado por ellos. Responder a las preguntas que nuestros visitantes ya tienen de antemano, como las del tipo ¿cómo vives? es un buen inicio; complementar con otras de tipo ¿cómo logras solucionar tus crisis? es una no menos vital.

En conjunto, la aproximación antropológica en la interpretación del patrimonio nos puede brindar herramientas para el aumento de sentimientos de respeto, de empatía y de voluntad para conservar los testigos tangibles de otras formas de vivir.

*



Referencias

Beck, Larry, Beck Cable (1998) *Interpretation for the 21st Century*, Champaign, Sagamore Publishing.

Cheryl, Aguiar (2012) *Social Learning Theory and Animals: Observational/Imitation Learning* [en línea], disponible en: <<https://iaabc.org/dog/social-learning-theory-and-animals-observational-imitation-learning>> [consultado el 26 de agosto de 2019].

Gamio, Manuel (1916) *Forjando patria*, México, Porrúa.

Gándara, Manuel (2003) "La interpretación temática: una aproximación antropológica", en Juan Agudo Torrico, et al., *Antropología y patrimonio: Investigación, documentación e intervención*, Sevilla, Comares/Junta de Andalucía.

Gándara, Manuel (2019) comunicación personal, México.

García Sánchez, Magdalena (2008) *Petates, peces y patos. Pervivencia cultural y comercio entre México y Toluca*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Ham, Sam (1992) *Environmental Interpretation. A Practical Guide for People with Big Ideas and Small Budgets*, Golden, North American Press.

Ham, Sam (2013) *Interpretation: Making a Difference on Purpose*, Golden, Fulcrum Publishing.

Jiménez, Antonieta (2017) *Compartiendo el tesoro. Metodología para divulgar la arqueología*, Zamora, El Colegio de Michoacán.

Locke, John (2010) *Eavesdropping: An Intimate History*, Oxford, Oxford University Press.

McLeod, Saul (2018) *Maslow's Hierarchy of Needs* [en línea], disponible en: <<https://www.simplypsychology.org/maslow.html>> [consultado el 8 de agosto de 2019].

Oliveira, Rui F., McGregor, Peter K., and Latruffe, Claire (1998) "Know thine enemy: fighting fish gather information from observing conspecific interactions", *Proceedings of the Royal Society of London. Series B* [en línea], 265 (1401): 1045-1049, disponible en: <<https://www.researchgate.net/publication/25453908>> [consultado el 9 de julio de 2019].

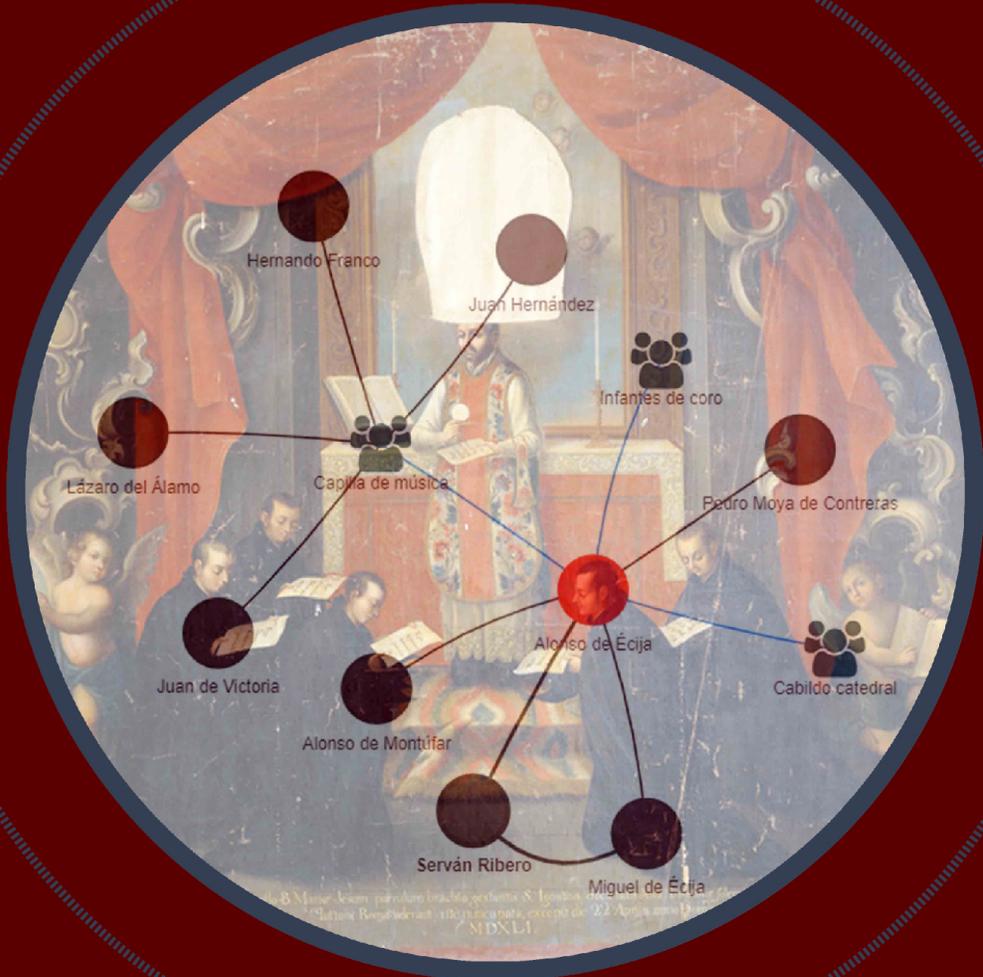
Stanton, Andrew (2012) *The Clues of a Great Story* [video en línea], disponible en: <https://www.ted.com/talks/andrew_stanton_the_clues_to_a_great_story> [consultado el 13 de agosto de 2019].

Tilden, Freeman (1977) *Interpreting our Heritage*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

Zentall, Thomas (2012) "Perspectives on observational learning in animals", *Journal of Comparative Psychology*, 126 (2): 114-128.

Zion, Michal, y Sadeh, Irit (2007) "Curiosity and open inquiry learning," *Journal of Biological Education*, 41 (4): 162-169.





**De la investigación
a la divulgación significativa:
retos de la red digital Musicat y sus bases de datos**

Proyecto “Red digital *Musicat*”: del cubículo al foro

Lucero Enríquez Rubio*

*Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

El presente texto refiere el giro de 180 grados que se dio en un proyecto de investigación y difusión del patrimonio musical resguardado en repositorios catedralicios cuando miembros del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente entraron en contacto con los arqueólogos y divulgadores Manuel Gándara y María Antonieta Jiménez Izarraraz. Resume los objetivos del proyecto primigenio y los generados para la ejecución de uno más, de divulgación significativa, destinado a dar a conocer en medios electrónicos y redes sociales los datos relacionados con la música, recabados en actas de cabildo, correspondencia y otros ramos, libros de coro y papeles de música. Enfatiza que en ambos proyectos la música ha sido considerada como un hecho social total al que se ha estudiado desde la interdisciplina. Da cuenta de una metodología construida sobre la marcha siguiendo los lineamientos de la divulgación significativa y menciona los principales productos obtenidos.

Palabras clave

Música; divulgación significativa; patrimonio documental.

Abstract

This text refers the 180 degree turn that took place in a research and dissemination project of the musical heritage protected in Cathedral collections and archives when members of the Seminar on the Music of New Spain and Independent Mexico came into contact with archaeologists engaged with heritage interpretation Manuel Gándara and María Antonieta Jiménez Izarraraz. It summarizes the objectives of the original project and the new ones of a significant disclosure project, aimed to the dissemination, in electronic media and social networks, of the data related to music that was collected in Cathedral council acts, choir books, music manuscripts and printed parts. This report emphasizes that, in both projects, music has been considered as a total social event that has been studied from the interdisciplinary stand point. It gives an account of a methodology being built on the fly following the guidelines for heritage interpretation and “significant disclosure” and mentions the main obtained products.

Keywords

Music; significant disclosure; heritage interpretation.



Los antecedentes

En 2002, el Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente (SMNEMI), con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), inició, bajo el auspicio del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) el desarrollo del proyecto intitulado “*Musicat*: sistema relacional de información para ser consultado vía internet, con datos documentales, gráficos y sonoros, sobre música y músicos contenidos en Actas de Cabildo, correspondencia, y archivos de música de las catedrales de Puebla, México, Oaxaca, Morelia, Mérida, Guadalajara y San Cristóbal, periodo 1525-1858” (Protocolo, 2002: 1).

El planteamiento original consideró la música como un fenómeno social total (Mauss, 1979: 23-25, 157, 203, 226, 258-263): un lenguaje de comunicación, de identidad, de propuesta ritual que marca los tiempos cotidianos, sagrados, festivos y políticos de toda sociedad, que se relaciona con la economía, la política, los grupos de poder, las concepciones litúrgicas, las creencias religiosas, la concepción de lo sagrado, los problemas generacionales, etcétera. Es decir, una aproximación a la música del todo alejada “de la concepción decimonónica de Arte [con mayúscula] y del creador independiente y modernizador que producía con originalidad, basándose en una propuesta personal” (Protocolo, 2002: 1). En el proyecto se proponía “contribuir al desarrollo de una metodología homogénea para el inventario, detección, síntesis catalográfica, transcripción paleográfica y captura de datos sobre el tema” (Protocolo, 2002: 1). Como puede leerse a continuación, era bastante ambicioso pues estimaba que:

La relevancia e impacto de los resultados es el poner a disposición de investigadores, maestros, alumnos y público interesado, un sistema de información hasta hoy desconocida en su mayor parte y que permita, tanto subsanar una omisión que ha dificultado las investigaciones relacionadas con la historia de la música y la musicología histórica, como ofrecer nuevas líneas de investigación para varias áreas del conocimiento. Así mismo, establecer líneas de estudio de la música involucrando campos de trabajo que puedan aportar o recibir información que complemente el papel cultural de este arte. Al aportar datos de fuentes primarias se enriquece la historia y se fortalece la identidad nacional. Este mismo proceso nos lleva a entender el lenguaje musical particular y a enmarcarlo dentro de dimensiones universales. Conociendo el acontecer histórico se puede revisar la metodología educativa de las artes y así mismo sugerir una nueva visión para aproximarse a ellas (Protocolo, 2002: 4).

Los productos

A partir de 2002 y a lo largo de 17 años nos hemos dedicado a catalogar, actividad fundamental para las ciencias naturales pero vista como menor en las ciencias humanas, casi contraria a la reflexión, y destinada a ser llevada a cabo por personal técnico. En ese lapso, diseñamos, construimos y alimentamos tres sistemas de bases de datos: uno para actas de cabildo y otros ramos, el segundo para libros de coro y un tercero para los llamados “papeles de música”.



Como cada párrafo, libro y papel de música del repositorio catedralicio plantea múltiples interrogantes y abre líneas de investigación insospechadas, a lo largo de estos 17 años también generamos materiales interdisciplinarios y especializados sobre distintos temas. Estábamos orgullosos de haber podido rebasar la unidisciplina, rompiendo las cadenas del documento escrito y la adicción a las notas a pie de página. Nos ufanábamos de haber ensayado la hermenéutica al mirar un objeto de estudio desde dos o más ópticas disciplinares, valiéndonos de artefactos, textos, panoramas sonoros. Nos sentíamos a gusto al proponer interpretaciones contextualizadas, que variaban según la perspectiva que tomáramos. Más de 110 estudiantes, becarios y servidores sociales habían colaborado en el proyecto; en fin, teníamos una producción respetable cuantitativa y cualitativamente hablando, según los criterios del mundo académico. Sin embargo, en ningún momento caímos en cuenta que habíamos escrito para públicos de especialistas y que habíamos privilegiado la difusión entre esos mismos públicos sin considerar al “público interesado”.

Los títulos de nuestros trabajos impresos lo muestran: *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, *Actores del ritual en la catedral de México*, *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, *Catálogos de obras de música*, *Cuadernos del Seminario* y memorias de coloquios. Nuestros afanes por socializar lo aprendido parecían fallidos, si por socializar entendemos hacer llegar la información a un gran público que no conoce nada de las materias que tratamos pero que se interesa por ellas gracias a la forma de presentar la información. Ni en su presentación, ni en su contenido, lo que habíamos hecho podría haberle interesado a ese “gran público”.

Lo anterior no tendría gran importancia (como suele no tenerla para la mayoría de los proyectos de investigación en humanidades y artes) si no fuera porque desde sus orígenes uno de los objetivos del proyecto *Musicat* había sido publicar sus resultados en medios electrónicos, de acceso gratuito, con la intención de llegar a un amplio público. Por ello y desde un principio publicamos, en el portal del SMNEMI, www.musicat.unam.mx, los datos duros de nuestras bases de datos con el fin de coadyuvar en la producción de más conocimiento.

Fuimos el primer proyecto del área de las humanidades y las artes de la UNAM en haber puesto en línea, el 26 de enero de 2005, una base de datos. Lo hicimos en el transcurso de una sesión vía Skype, transmitida desde seis sedes foráneas en forma simultánea, el día de su inauguración (Enríquez, 2014: 6). Dimos a conocer libros y cuadernos fruto de coloquios y jornadas que habían estado abiertos a todo público; aquéllos, a su vez, eran producto de líneas de investigación generadas a partir de los datos obtenidos en la catalogación y en las investigaciones complementarias. A pesar de nuestras intenciones, lo cierto es que todo el tiempo nos habíamos dirigido a un público informado, de especialistas y, por lo mismo, reducido, con quienes compartíamos modos y formas de comunicación, entre ellos la “jerga” académica, sobre manera formal, “que se encarga de que lo que se desea sea sentido y aceptado por su exposición, en gran parte lo sea sin tener en cuenta el contenido de las palabras” (Adorno, 1992: 13). De hecho, aunque los contenidos eran innovadores, las formas de presentación eran las tradicionales.





Figura 1. Las publicaciones más recientes del SMNEMI. Imagen: Gerardo Labrada ©Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, 2018.

Difusión *versus* divulgación

En 2018 elaboramos un nuevo protocolo: “Red digital *Musicat*. Actores, repertorios y procesos vinculados con el ritual sonoro en la catedral de México”, proyecto que actualmente se desarrolla en el marco del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT IT400218) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM. Los objetivos principales eran vincular las tres bases de datos *Musicat*, brindar al público un producto digital interactivo, contextualizado y especializado, y:

ampliar el panorama de actores que la historiografía de la música ha desestimado (como capellanes de coro, campaneros, artesanos y artistas del libro, sochantres, arreglistas, copistas), a través de redes ontológicas que reflejen las relaciones entre ellos, los colectivos de los que forman parte, los lugares y temporalidades donde actuaron así como los procesos en los que intervinieron (Protocolo, 2018: 15).

Este proyecto implicaba salir del espacio restringido, casi íntimo, de un repositorio histórico, a la intemperie multitudinaria de un foro público como son las redes sociales. Fue esto lo que nos llevó a tocar la puerta de los doctores Manuel Gándara y María Antonieta Jiménez, sugeridos por dos colegas del Seminario: Claude-Marie Constant y Antonio Ruíz Caballero, quienes conocían algunas líneas de su trabajo. Desde el momento en que entramos en contacto con ellos, nuestro proyecto empezó a dar un giro. En una especie de epifanía, vislumbramos el ADN oculto del nuevo proyecto. Gracias a lo que aprendimos de ambos en una primera ocasión, pasamos en forma casi abrupta de elaborar materiales de difusión —que siempre habíamos hecho y seguíamos haciendo— a intentar hacer materiales de divulgación significativa.



Mediante la lente que pusieron frente a nosotros Gándara y Jiménez, pudimos ver con claridad que todo lo que habíamos hecho hasta entonces “para el gran público” era, de hecho, difusión dirigida a nuestros pares —musicólogos, historiadores del arte, bibliotecólogos— y no a un amplio público como creíamos y queríamos. Habíamos difundido, mas no divulgado; de la divulgación significativa y sus alcances no sabíamos nada. Se había cumplido, dentro de las limitaciones universitarias, con “extender, derramar por todas partes, esparcir ampliamente” nuestros hallazgos (Alonso, 1998: 1558), pero dentro de un círculo endogámico. Alonso, en su *Enciclopedia de la Lengua*, presenta como sinónimo de “difundir” el “divulgar”, mas no a la inversa. Es interesante notar que en la definición del primer concepto —difundir— no aparece la palabra “público” en tanto que en la segunda —divulgar— la definición inicia con “publicar, extender, poner al alcance del público una cosa” (Alonso, 1998: 1589).

Según pudimos ver, ahí estaba la gran diferencia entre difundir y divulgar; después de escuchar a Gándara y Jiménez comprendimos, asimismo, la diferencia entre simplemente divulgar y hacer divulgación significativa. Entendimos que además de comunicar de manera sencilla y accesible lo que intentábamos transmitir, necesitábamos un tema que resultara significativo para el receptor, de tal forma que lo involucráramos emocionalmente para que el tema le importara y lo moviera a la acción. Caímos en cuenta de que si en el mundo de las ciencias exactas había una clara diferencia entre divulgar y difundir, siendo muy valorada la divulgación de la ciencia, en el mundo de las humanidades y las artes se usaban ambos términos indistintamente, confundiéndose uno con otro, peor aún, menospreciando la divulgación y colocándola en un rango inferior a la difusión, no se diga a la investigación.

De pronto vimos con claridad que los conceptos científicos requerían ser traducidos para que, quienes no sabíamos nada de ciencia pudiésemos entenderlos; más aún, necesitaban ser interpretados con la intención de que nos fascináramos con ellos; el científico tenía que buscar y usar la palabra justa para entrar sin dificultad en la razón y tocar el corazón de muchos (¿quién no ha visto y se ha emocionado con alguno de los videos de *Cosmos* de Carl Sagan?). No por casualidad la divulgación significativa había nacido en el campo de las ciencias naturales (Gándara, 2018: 665). El historiador, en cambio, ni traducía ni interpretaba los conceptos que usaba asumiendo que todo el mundo los entendía porque estaban en castellano, y que lo que en las ciencias humanas hacíamos “para el público” (dar conferencias, publicar artículos y bases de datos en línea, promover coloquios, etcétera) era difusión destinada a quienes ya conocían o sabían algo de los temas que comunicábamos, usando formas y recursos que sólo resultaban comprensibles e interesantes para ese público reducido. Al no variar contenidos ni formas, nuestro quehacer no tomaba en cuenta a un “público amplio” que no sabía nada de los temas que tratábamos; tampoco habíamos generado algo nuevo para acercarnos a él. Hacer esto habría implicado cambiar el fondo y la forma de nuestro quehacer, esto es, habríamos empezado a divulgar en vez de seguir difundiendo. Así que en el momento de la epifanía quisimos saber más de la divulgación significativa y aprender cómo se ejercía. Hoy puedo decir que es mucho más difícil divulgar en forma significativa que investigar, no se diga, que difundir.

La epifanía: descubriendo la divulgación significativa

El giro de casi 180 grados que dio nuestro proyecto de red digital fue cuando, después de una intensa jornada de dos días coordinada por Gándara y Jiménez, empezamos a revisar los textos



que habíamos escrito para la misma, durante los 11 meses transcurridos después de nuestro primer encuentro con ellos. Vimos con claridad que teníamos que rehacerlos. No sólo había que evitar tecnicismos, traducir términos y conceptos, hacer fácil lo difícil y sencillo lo complejo para llegar a mucha más gente, lo que sería divulgar —eso era lo que mostraban nuestros pinitos—, sino que había que interpretar esos conceptos para ir más allá de comunicarlos a muchos receptores: teníamos que tocar las puertas de su emoción para que se volvieran actores.

Siendo la materia de nuestro trabajo patrimonio cultural, había que darlo a conocer despertando el interés y asombro de los receptores, conmoviéndolos para que se transformaran en orgullosos guardianes y divulgadores. El reto se multiplicó y nuestra actividad abandonó cualquier linealidad para transformarse en una espiral envolvente, con múltiples componentes en torbellino: textos, música, sonidos, imágenes, citas, voces, etcétera. Había que pensar diferente, hablar diferente, escribir diferente. Debíamos ser capaces de percibir el rasgo distintivo de un infante de coro entre muchos otros iguales a él, husmear en esa pequeña diferencia que lo hacía sufrir, ponernos en sus zapatos y hablar como él para contar su historia, hacer al receptor su cómplice para que vibrara junto a él, para que sufriera como él, para interesarlo en su vida y que quisiera conocer los espacios y objetos que rodearon su quehacer, para que, conociéndolos, se los apropiara, los conservara y los diera a conocer a otros. Al aventurarnos en esta especie de hermenéutica emocional, empezamos a practicar la interpretación y con ella traspasamos un umbral: el de la divulgación significativa. Ha sido desde entonces una ruta de alto riesgo la que hemos emprendido tratando de seguir el “ABC” de esa reciente disciplina, nieta de naturistas e hija de arqueólogos, a la que nos introdujeron Gándara y Jiménez. Leemos a Ham, 1992; Colquhoun [ed.], 2005; Gándara, 2001, 2018; Leftridge, 2006; y Jiménez, 2017. Con el auxilio de las obras que ellos nos recomendaron hemos dado los primeros pasos, a la par que nuevos colores han aparecido y hecho resaltar nuestro objeto de estudio en función de un “público amplio”.

Cuando se trabaja con el resultado de un fenómeno social total, como es la música, emerge la “estrella de valor”¹ (Gándara, 2018) y la mirada forzosamente se amplía. Además de su valor histórico, simbólico, estético, económico y científico, lo que se cataloga —en nuestro caso— adquiere nueva dimensión al constituirse en un periscopio para acercarse, ver y comprender mejor una sociedad. A lo largo de los años hemos podido constatar que los párrafos que refieren a la música en documentos de los repositorios de la catedral de México, los grandes libros de coro o los frágiles papeles que contienen su codificación escrita, nos brindan invaluable indicios de los cambios habidos en la sociedad novohispana y del México Independiente y de la circularidad entre las culturas dominantes y las culturas subalternas (Ginzburg, 1981: 11, 215). Con la visión de la divulgación significativa, el mundo de ayer resuena en el mundo de hoy: injusticias laborales, enfermedades que truncan un destino, favoritismos, envidias, altruismo, entre otros, todo ello nos ayuda a interpretar la información para comunicarla de una forma tal, a receptores del siglo XXI, que les interese y les sea relevante.

¹ Es una herramienta que consiste en dibujar una estrella de cinco picos, que corresponden a las cinco dimensiones de valor que Gándara sugiere para el patrimonio cultural: la estética, la histórica, la simbólica, la científica y la económica. La altura de cada pico corresponde a qué tan prominente es esa dimensión en un bien patrimonial específico. Así, en algún caso, el valor histórico puede predominar, mientras que en otros puede ser el estético o el simbólico. La herramienta es una heurística para saber qué dimensión sobresale y hacer que la divulgación gire predominantemente en torno a ella (Gándara, comunicación personal, enero de 2019, CDMX).



Aun cuando ya lo hacíamos con anterioridad, hoy, en el intento de hacer divulgación significativa del patrimonio cultural que constituye nuestro objeto de estudio, nos vemos obligados a considerarlo dentro de una constelación más amplia, históricamente determinada, a la que pertenecen otros artefactos culturales propios de una catedral como el órgano, la sillería del coro o las campanas de sus torres. Es dentro de esa constelación que se mueven nuestros personajes y colectivos a lo largo de los siglos y es este patrimonio el que necesitamos dar a conocer a nuestros receptores para que les resulte entrañable y lo preserven.

Los muros catedralicios resguardan parte considerable de nuestro patrimonio musical: artefactos sonoros, colecciones históricamente construidas, mutilaciones, remiendos, insertos, tachaduras, evaluaciones escritas en pergamino o papel, comentarios, mensajes y pensamientos esbozados a lápiz o a tinta, la misma diversidad de música ajena al canon litúrgico y religioso que encontramos, entre otros. Todo nos refleja las transformaciones en la vida de la catedral y de la ciudad a la que pertenece. Y no sólo eso, sino que, al dejar ver fragmentos de la vida de las personas que participaron directamente de aquel mundo de antaño, tal acervo nos lleva a la necesidad de contextualizarlo y acercarlo al público como parte de un pasado que hay que conservar y valorar porque en él se encuentran las claves para comprender nuestro origen y así poder incidir en nuestro futuro. De ahí que desde un principio nuestras bases de datos digitales fueran concebidas a partir de una óptica multidisciplinar y de libre acceso a través del portal que creamos para ese fin.

Los pinitos

Al salir del gabinete para acercarnos al gran público de la mano de Gándara y Jiménez, nos convertimos en diligentes alumnos de ambos; han compartido con nosotros en forma generosa sus conocimientos, respondido a nuestras preguntas y proporcionado elementos para diseñar una metodología y unas herramientas incipientes con las que hemos empezado a navegar en el —para nosotros— proceloso mar de la divulgación significativa. Nos propusimos crear varios videos cortos (de no más de 4 minutos de duración) que siguieran las directrices características de esa forma de socializar el conocimiento. Para ello: *a)* escogimos temas que pudieran interesar e involucrar al usuario; *b)* empleamos un lenguaje sencillo y directo, evitando cualquier tecnicismo; *c)* nos valimos de música e imágenes para crear y reforzar la emoción que se quería despertar.

El resultado puede verse en los nueve videos que hemos producido con esas características.² Por mencionar algunos ejemplos de la temática subyacente que nos pareció podía ser relevante para el público están: *Hasta que el cuerpo aguante*: a partir de un registro de actas de cabildo de 1674,³ el video refiere a la imposibilidad de jubilarse de un viejo sacerdote enfermo; el video *Demolición a ritmo de vals* muestra y deja escuchar una partitura del archivo de música de la catedral,⁴ escrita en 1843 por el joven de 15 años Alejandro Gómez a raíz de la demolición del

² Seminario de Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente (2019) *Proyecto Musicat* [en línea], disponible en: <https://www.youtube.com/channel/UC-mvAo_v0Urc12oOo8HWd6w/videos?view=0&sort=dd&shelf_id=1> [consultado el 29 de septiembre de 2019].

³ ACCMM, *Actas de cabildo*, libro 18, ff. 328v-329, 7 de octubre de 1672.

⁴ ACCMM, *Archivo de música*, A1686.



emblemático pero ya viejo y deteriorado mercado de El Parián; el *Administrador envidioso* ilustra una práctica fraudulenta y muy penada en la que incurrían los músicos en el los siglos XVII y XVIII; *Una voz entre campanas* cuenta el ascenso social del hijo de un fundidor de campanas a finales del siglo XVI.



Figura 2. Ilustración del video *Hasta que el cuerpo aguante*. Imagen: diseño de David Nájera Villa, foto de Gerardo Labrada ©Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, 2018.

La función que hemos asignado a los videos es la de invitar, al público que los vea, a navegar dentro de nuestro portal y, ya ahí dentro, acompañarlo en la navegación tan lejos como su interés lo lleve: ¡a lo mejor hasta llegar a las bases de datos puros y duros! Si bien estos videos fueron retitulados y modificados para responder a los principios de la divulgación significativa (lo que está aún pendiente de valoración), conviene aclarar que, tanto ese esfuerzo como la reconversión de una muestra de otros materiales previamente elaborados para la red digital —perfiles biográficos, redes ontológicas, líneas de tiempo— se hicieron imaginando a un público de cualquier edad (a partir de la pubertad), con la característica de ser curioso y querer saber más. Apenas vamos a llevar a cabo un muestreo en grupos de enfoque para saber si estos pinitos en la divulgación significativa han sido certeros o no, y qué debemos modificar. Más importante aún es saber si nuestro público pensado realmente existe y en qué medida se corresponde con la realidad imaginada (aunque sea de laboratorio, en un principio). Antes de eso, tendremos que ser muy cautos en su difusión (aquí sí va este término) en redes sociales.

Nos encontramos, pues, en la fase de transformar datos duros de la investigación, contenidos en las bases de datos, en materiales de divulgación significativa que incluyan perfiles biográficos, líneas de tiempo, redes ontológicas e infografías, empleando recursos audiovisuales y siguiendo las mismas directrices que han guiado la elaboración de los videos. Es lo que constituye el meollo



del proyecto "Red digital *Musicat*". Se podrá ingresar al portal del SMNEMI e ir a la "Red digital *Musicat*", entrar en ella y seleccionar a un personaje. Aunque todavía está en construcción en la red cibernética y el llamado prototipo está en desarrollo, tenemos unos ejemplos: "Écija, Alonso de",⁵ y "López Capillas, Francisco".⁶ Aunque aún en forma mecánica, tratamos de ilustrar lo que hemos planteado en este nuevo proyecto que, sin saberlo, en su ADN llevaba la intencionalidad de convertirse en un proyecto de divulgación significativa, según lo aprendimos un buen día de dos arqueólogos generosos, fervientes practicantes de ella.

*

⁵ Seminario Nacional de Música en la nueva España y el México Independiente (2019) Écija de Alonso [en línea], disponible en: <http://musicat.unam.mx/index.php/red-ontologica/TL_ecija.html> [consultado el 9 de marzo de 2020].

⁶ Seminario Nacional de Música en la nueva España y el México Independiente (2019) *Red digital. Actores, documentos y repertorios vinculados al ritual sonoro de la catedral de México* [en línea], disponible en: <http://musicat.unam.mx/red-ontologica/TL_capillas.html> [consultado el 9 de marzo de 2020].



Referencias

- Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), Ciudad de México, México.
- Adorno, Theodor W. (1992) *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad*, Madrid, Taurus.
- Alonso, Martín (1998) *Enciclopedia del Idioma*, 4ª reimpresión, México, Aguilar.
- Colquhoun, Fiona (ed.) (2005) *Interpretation Handbook and Standard. Distilling the Essence*, Wellington, Department of Conservation Te Papa Atawhai.
- Enríquez, Lucero (2014) "Musical: 10 años de ser objeto, sujeto, verbo y complemento", *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* (6): 4-22.
- Gándara Vázquez, Manuel (2001) *Aspectos sociales de la interfaz con el usuario*, tesis de doctorado en Diseño, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Atzacapozalco.
- Gándara Vázquez, Manuel (2018) "A divulgação significativa como estratégia de comunicação educativa", *ETD-Educação Temática Digital* [en línea], 20 (3): 662-679, disponible en <<https://doi.org/10.20396/etd.v20i3.8651720>> [consultado el 18 de agosto de 2019].
- Gándara Vázquez, Manuel (2018) La divulgación de bienes culturales: una propuesta, conferencia en el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, México, 9 de abril.
- Ginzburg, Carlo (1981) *El queso y los gusanos*, trad. Francisco Martín, Barcelona, Ediciones Península.
- Ham, Sam H. (1992) *Interpretación ambiental*, trad. Claudia Charpentier y Jaime Enríquez, Golden, North American Press.
- Jiménez Izarraraz, María Antonieta (2017) *Compartiendo el tesoro. Metodología para divulgar la arqueología*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- Leftridge, Alan (2006) *Interpretive Writing*, Fort Collins, National Association for Interpretation.
- Mauss, Marcel (1979) *Sociología y antropología*, trad. Teresa Rubio de Martín-Retortillo, Madrid, Editorial Tecnos.
- Protocolo proyecto PAPIIT 40821223 *Musical*: sistema relacional de información para ser consultado vía internet, con datos documentales, gráficos y sonoros, sobre música y músicos contenidos en Actas de Cabildo, correspondencia, y archivos de música de las catedrales de Puebla, México, Oaxaca, Morelia, Mérida, Guadalajara y San Cristóbal, periodo 1525-1858 (2002) [documento inédito], México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Protocolo proyecto PAPIIT IT400218 Red digital *Musical*. Actores, repertorios y procesos vinculados con el ritual sonoro en la catedral de México (2018) [documento inédito], México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente (2018) *Administrador envidioso* [video en línea], disponible en: <<https://youtu.be/yQkVOIWLLgQ>> [consultado el 29 de septiembre de 2019].
- Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente (2018) *Demolición a ritmo de vals* [video en línea], disponible en: <https://youtu.be/ntgfb1gyJ_4> [consultado el 29 de septiembre de 2019].
- Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente (2018) *Hasta que el cuerpo aguante* [video en línea], disponible en: <<https://youtu.be/1T65jogWlyg>> [consultado el 29 de septiembre de 2019].
- Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente (2018) *Una voz entre campanas* [video en línea], disponible en: <<https://youtu.be/q5voqJU-sI>> [consultado el 29 de septiembre de 2019].
- Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente (2019) *Écija de Alonso* [en línea], disponible en: <http://musicat.unam.mx/red-ontologica/TL_ecija.html> [consultado el 9 de marzo de 2020].
- Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente (2019) *Red digital. Actores, documentos y repertorios vinculados al ritual sonoro de la catedral de México* [en línea], disponible en: <http://musicat.unam.mx/red-ontologica/TL_capillas.html> [consultado el 9 de marzo de 2020].
- Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente (2019) *Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente* [en línea], disponible en: <www.musicat.unam.mx> [consultado el 29 de septiembre de 2019].



Escuela 29, Ciudad Juárez, Chihuahua.

Imagen: ©Evangelina Cervantes Holguín.



La Escuela 29: del edificio escolar a la educación patrimonial en Ciudad Juárez, Chihuahua

Evangelina Cervantes Holguín*

*Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Resumen

El presente texto tiene como propósito contribuir a la restauración de la historia de la educación en Ciudad Juárez a partir de la experiencia de la icónica Escuela 29 y, con ello, reconocer la necesidad de una educación patrimonial que, en primer lugar, aliente la sensibilidad académica y social por la recuperación, preservación, estudio y difusión del legado escolar; por otro, la apropiación del patrimonio cultural y el desarrollo de la conciencia patrimonial. A partir de las aportaciones de Carrión y Cantón se configura un referente teórico para vincular la historia de la educación a la educación patrimonial. En México, la educación patrimonial constituye un campo emergente que se enfrenta a diversos desafíos; por ello, se requiere avanzar en la investigación, la configuración de un cuerpo teórico-metodológico propio, la formación docente, la inclusión de contenidos patrimoniales en la educación básica, así como la generación de espacios para reconocer las buenas prácticas en torno a la educación patrimonial.

Palabras clave

Escuela primaria; historia de la educación; historiografía; memoria colectiva; patrimonio cultural; Ciudad Juárez.

Abstract

The purpose of this text is to contribute to the restoration of the history of education in Ciudad Juárez from the experience of the iconic Escuela 29 and, thereby, to recognize the need for a heritage education that, in the first place, encourages academic and social sensitivity for the recovery, preservation, study and dissemination of the school legacy; on the other, the appropriation of cultural heritage and the development of heritage awareness. Based on the theoretical contributions of Carrión and Cantón, a theoretical framework is set up to link the history of education to heritage education. In Mexico, heritage education constitutes an emerging field that faces various challenges; thus, it is necessary to advance research, the configuration of a theoretical and methodological body of its own, teacher training, the inclusion of heritage content in basic education, as well as the generation of spaces to recognize good practices around heritage education.

Keywords

Primary schools; educational history; historiography; collective memory; cultural heritage; Ciudad Juárez.



Ciudad Juárez, fundada en 1659, es la mayor ciudad del estado de Chihuahua, una de las zonas metropolitanas más grande del país y, junto con la ciudad de El Paso, Texas, la zona metropolitana transnacional de mayor importancia entre México y Estados Unidos (Desarrollo Económico, 2014); pese a su importancia económica, la ciudad se define como “un territorio estragado por el crimen organizado, la corrupción institucional y las carencias gubernamentales [colocándola] en la segunda ciudad más violenta del mundo” (González, 2015: 81).

La historia de México no puede entenderse al margen de Ciudad Juárez. En ella se han gestado una multitud de eventos que han configurado el devenir del país y la región. La época virreinal, la Reforma, la Revolución, la disputa por El Chamizal, la industrialización fronteriza, entre otros momentos claves, configuran a la ciudad en un terreno de lucha y acuerdo, de separación y reconciliación, de historia y desarrollo. Sin embargo, pese al papel clave de Ciudad Juárez en el devenir mexicano, su protagonismo se invisibiliza en la historia escrita, tal como señalan Berumen y Siller, respecto a la Revolución mexicana: “El movimiento social más importante de la historia contemporánea de México [...] la batalla de Ciudad Juárez apenas ocupa un párrafo” (2011: 37) en los libros sobre tal destacado evento.

El hecho se repite en el caso de la historia de la educación mexicana. A nivel nacional, estatal y local, la investigación historiográfica de la educación en Chihuahua es escasa: “Falta mucho camino por recorrer para que se pueda contar con un acervo documental que dé cuenta de la historia de la educación de las diferentes regiones del estado de Chihuahua y de sus protagonistas” (Hernández, Piñón y Larios, 2011: 8), sobre todo, cuando la investigación emprendida hasta hoy se orienta en recobrar la historia de las ideas, procesos, instituciones y sujetos del centro del país y del estado. En ese sentido, el presente artículo tiene como propósito contribuir a la restauración de la historia de la educación en Ciudad Juárez a partir de la experiencia de la icónica Escuela 29, hoy ubicada en el centro de la ciudad y resguardada por el monumento al licenciado Benito Juárez, erigido en 1909 e inaugurado en 1910 con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia de México (UACJ, 2019).

En la frontera norte de México, la educación primaria pública se instauró en el comienzo del siglo XX. Más de 100 años después, “las primeras escuelas erigidas en Ciudad Juárez —que en algún momento incluso fueron resguardo de personajes históricos de la patria—, enfrentan un gran deterioro que invade cada uno de sus rincones” (Chávez, 2013: 1). Algunas se mantienen en pie, otras han sucumbido ante el abandono de autoridades y la indiferencia de la comunidad, “sepultando con esto décadas de historia y recuerdos de generaciones fronterizas” (Chávez, 2013: 1) De los primeros centros escolares hoy se conoce lo mínimo:

el sistema educativo y la comunidad escolar, no se sorprenden y hasta les resulta [natural] desde la perspectiva de la modernidad, que los espacios escolares históricos y otros con carácter patrimonial, sean intervenidos sin un sentido de conservación y protección [...] Por otra parte, los elementos patrimoniales muebles de las escuelas, como sillas, pizarrones, escritorios, equipos de oficina, materiales didácticos, libros de texto oficial, archivos históricos escolares, entre otros, son considerados anecdóticos y [simples recuerdos] (Mancera-Valencia, 2012: 17).



El final del siglo XIX y principios del XX constituye un periodo que se caracterizó por el ideario político y pedagógico configurado por Luis Terrazas, Miguel Ahumada, Enrique Creel, Miguel Márquez, Enrique Rébsamen, Enrique Laubscher, Alberto Vicarte, Juan S. Holguín y Abel S. Rodríguez, que buscaba impulsar la educación a través de escuelas “con características arquitectónicas específicas: amplias, aireadas, con buena iluminación en las aulas y construcciones fuertes que simbolizaban el poder porfirista” (Hernández, 2012: 27). En aquel contexto, el edificio de la Escuela 29 fue construido en 1904 e inaugurado en 1906 para conmemorar el centenario del natalicio del Lic. Benito Juárez (UACJ, 1999). Según Berumen y Siller, para 1910, la “enorme construcción de la Escuela 29 y el edificio morisco” (2011: 39) formaron uno de los escenarios del conflicto revolucionario. Por lo que podría resultar cierto que por sus “pasillos caminó el general Francisco Villa” (Chávez, 2013: 1).

La Escuela 29 inicialmente se configuró como escuela primaria para niñas. Cabe destacar que para 1867 el gobierno de Benito Juárez expidió la Ley de Instrucción Pública, en la que se ordenaba “abrir escuelas para niños y para niñas” (González, 2009: 755). En el caso de las escuelas para niñas, el personal directivo y docente era en su totalidad femenino; esta separación “implicó no sólo espacios diferentes, sino programas de estudio distintos: para niñas y mujeres menos matemáticas y ciencias más [labores femeniles]” como gimnasia, costura y canto. En una entrevista realizada por Martínez y Aguilar a diversas personas sobre los recuerdos de su infancia en el marco de la Revolución mexicana, una mujer señalaba:

Sí, aquí estuve en la escuela, en la vieja Escuela 29 que estaba a un costado del monumento a Juárez. Yo vi poner la primera piedra de ese monumento a Juárez [...] La puso Don Porfirio Díaz durante la entrevista Díaz-Taft en 1909, en octubre. Y vi también subir el monumento cuando se inauguró durante el centenario de la Independencia de México, en 1910 [...] Las escuelas eran de otro modo. Había mucho orden, mucha disciplina, mucho respeto para los profesores (Martínez y Aguilar, 1978: 4).

El actual edificio, localizado en la Avenida 20 de noviembre, entre las calles Constitución y Ramón Corona, frente a la plaza que alberga el monumento a Benito Juárez, fue construido en 1942 por el Ing. César A. Briosi. Su estilo art decó con una “composición volumétrica ornamentada por motivos geométricos” (IMIP, 2014: 138), detalles en mármol y la técnica de granito, corresponde a la tendencia arquitectónica de la década de los 40. Dicho estilo es observable en otros edificios de su creación como el Centro Escolar Revolución y el Hospital General, construidos entre 1939 y 1948. Según Méndez, estos edificios escolares dan cuenta de “una escuela singular por sus características de grandes dimensiones” (2004: 102); por ejemplo, el Centro Escolar Revolución se edificó para atender a 1500 alumnos en 30 aulas, colocándose como “la Escuela Primaria Oficial con mayor cupo en la ciudad” (Mancera-Valencia, 2012: 232). Este tipo de construcción era acorde a las “últimas exigencias de la pedagogía y la arquitectura [...] mostrando desde sus inicios una actitud irreverente a la arquitectura escolar clásica porfiriana”.

A partir de 1947, recibe el nombre de Escuela Primaria Estatal Jesús Urueta, No. 2029, en honor al escritor, poeta y periodista Jesús Urueta, nacido en Chihuahua el 16 de febrero de 1868 y fallecido en Buenos Aires, Argentina en diciembre de 1920 (Baqueiro, 1986). Actualmente, el edificio se utiliza para atender a estudiantes y docentes de la región.





Figura 1. Fachada de la Escuela 29.
Imagen: ©Evangelina Cervantes Holguín.



Figura 2. Fachada de la Escuela Jesús Urueta No. 29. Imagen: ©Evangelina Cervantes Holguín.

La grandeza de la Escuela 29 no sólo responde a su extraordinaria arquitectura, sino a su papel en la formación de niñas y la trayectoria de distinguidas profesoras que, por su condición de género, eran olvidadas como protagonistas de la historia. En la memoria de la Escuela 29, sobresalen la profesora María Martínez (1880-1938) y la profesora Simona Barba (1893-1965) —quien fuera alumna de la primera—; hoy, ambas son consideradas mujeres inolvidables que dejaron su huella en la frontera, mujeres que “pusieron su empeño y entregaron su vida para formar a los mejores alumnos de su tiempo” (Olivas, 2014). Ante la limitada información sobre su imagen y trayectoria, el pueblo de Ciudad Juárez les reconoce dando su nombre a algunas de las principales calles y avenidas del escenario urbano de la ciudad. Sus nombres, junto al de Ignacio de la Peña (1851-1912), Emilia Calvillo (1879-1951), Pedro Rosales de León (llegó en 1932 y se jubiló en 1968), Ramón Rivera Lara (1917-1985), Elisa Dosamantes, Guadalupe Breña Ponce (1907-1986), entre otros, se convierten en hilos de colores que tejen la vida cotidiana con la historia del magisterio en la región.

En el presente trabajo, los “edificios [escolares] dan cuenta de una realidad auténtica social, geográfica e históricamente localizada” (Cervantes, 2016: 27), que merece ser conocida. La ausencia de una política gubernamental dirigida a preservar el patrimonio educativo, la falta de esfuerzos para documentar la vida escolar y el aumento de la movilidad docente —entendida como la rotación del profesorado de una escuela, zona o región a otra—, constituyen algunos desafíos frente a la importante tarea de escribir la historia de la educación en la región. Para Hernández, “con cada escuela que desaparece se pierde el Patrimonio Cultural específico de una comunidad educativa con sus carencias, contextos, y en todo caso muere un testigo de su tiempo que no podrá más contar su historia” (2012: 8).



Figura 3. Escalera principal de la Escuela 29.
Imagen: @Evangelina Cervantes Holguín.



Reconocer el valor histórico de las escuelas, de las personas que les dan vida y de los procesos que en ellas emergen conlleva múltiples esfuerzos para promover una “sensibilidad académica y social por la recuperación, la preservación, el estudio y la difusión del legado escolar” (Sociedad Española de Historia de la Educación, 2009: 125). En el momento actual, gradualmente, las escuelas están descubriendo el valor histórico, cultural y educativo de su propio patrimonio; alumnos, docentes y directivos se reconocen como los actores clave en la promoción de su cuidado a través de proyectos insólitos en la región. Al respecto se distinguen dos acciones: en el 2013 un grupo de estudiantes y profesores se propusieron construir, en uno de los sótanos de la Escuela 29, un museo inspirado en ella y conformado por libros de texto, expedientes de estudiantes, trofeos, periódicos, entre otros objetos (Chávez, 2013). A nivel internacional, los museos pedagógicos representan una importante estrategia para salvaguardar, estudiar y difundir la variedad y riqueza del patrimonio educativo. Un museo pedagógico “no es una colección de objetos curiosos, raros o inusuales [es un] laboratorio, un centro de documentación, un espacio para la reflexión, la investigación y el estudio” (Juan, 2019). Con todo, el museo —hoy extinto—, se configuró como el primero en su tipo en todo el estado.

En la segunda acción se reconoce la iniciativa del personal directivo y docente del Centro Escolar Revolución, así como la colaboración del estudiantado y sus familias para organizar el evento “Centro Escolar Revolución, entre el Mito y la Leyenda” que se realizó por primera vez durante los últimos días de octubre de 2018 con el propósito de recaudar fondos para la remodelación del edificio que, luego de casi 80 años, se encuentra deteriorado (Torres, 2018). Si bien la iniciativa utiliza la curiosidad de la gente por las historias de terror y las leyendas que se han elaborado en torno a la escuela, se considera una propuesta valiosa como estrategia para crear puentes entre ella y la comunidad.

Las acciones anteriores constituyen esfuerzos aislados para: por un lado, conciliar el pasado y presente de las primeras escuelas en Ciudad Juárez; por otro, visibilizar el patrimonio histórico escolar a fin de mantener vivo el recuerdo, grandeza y porvenir de la educación en la región. Hoy, urgen proyectos colaborativos que permitan no sólo la “mera contemplación estética o la recopilación fetichista del patrimonio” (Sociedad Española de Historia de la Educación, 2009: 126), sino el diseño de acciones con sentido social, actitud crítica y comprometida con la historia que orienten la construcción de políticas públicas tendientes a la apropiación del patrimonio escolar. Para lograrlo se propone la educación patrimonial que, en términos generales, “se centra en el conocimiento, la valoración, la conservación y la difusión del patrimonio cultural y su papel como generador de sentidos de identidad y pertenencia social” (Cantón, 2015: 1).

La educación patrimonial parte de tres supuestos: primero, sólo aquello que tiene valor para las personas merece cuidado; segundo, promover la conservación del patrimonio requiere acercar a la ciudadanía al patrimonio, de modo que las personas reconozcan —por decisión personal— el valor de un determinado bien patrimonial. Para lograrlo, se necesita experimentar procesos y situaciones que conduzcan a dotar de valor a ese patrimonio; y, tercero, las personas pueden ser educadas para valorar, cuidar, conservar y transmitir el patrimonio (Carrión, 2015). De tal modo, el patrimonio representa un puente que une a las comunidades con su identidad social: un delicado hilo que enlaza a las personas con su historia. Basada en la pedagogía del patrimonio —desarrollada en Europa desde 1985 para fomentar “el conocimiento y la comprensión del patrimonio cultural mediante programas educativos en el medio escolar y extraescolar” (García,



2011: 164)—, busca tanto “la identificación, conservación y difusión del patrimonio cultural, como [de] los contextos históricos, sociales, económicos y culturales en que se producen la experiencia de apropiación del patrimonio y el desarrollo de la conciencia patrimonial” (Cantón, 2015: 2).

El vínculo entre educación y patrimonio puede explicarse a partir de cinco enfoques: *a) Educación con el patrimonio*, que alude al uso del patrimonio como recurso didáctico; *b) Educación del patrimonio*, que supone al patrimonio como un contenido curricular; *c) Educación para el patrimonio*, que refiere a los procesos de enseñanza y aprendizaje relacionados con el patrimonio; *d) Educación desde y hacia el patrimonio*, que asume al patrimonio como proceso y finalidad; y, *e) Educación patrimonial*, que engloba “un amplio espectro de formas de relación entre ambos términos –con, del, para, desde y hacia– [donde] el Patrimonio es el contenido de ese aprendizaje” (Carrión, 2015: 13). Cada uno de estos enfoques se traduce en un modelo didáctico con características particulares:

Modelo	Eje didáctico	Papel del docente	Estrategias didácticas
Transmisivo	El docente	Protagonista del proceso educativo	Transmisión de información
Actitudinal	El estudiantado	Facilita el aprendizaje	Se determinan a partir del conocimiento previo de las personas
Curricular	El contenido	Diseña estrategias de enseñanza y aprendizaje en torno a los contenidos	Aquellas que permitan el aprendizaje de aspectos conceptuales y elementos patrimoniales
Contextual	El contexto	Busca las formas para hacer accesible y comprensible el contenido	Aquellas que permitan recuperar los elementos y factores que intervienen en el proceso, las necesidades sociales y los recursos que el entorno ofrece
Vinculante	Educador y educando	Despierta el interés y el entusiasmo en los estudiantes por el patrimonio	Aquellas que hagan accesible el patrimonio (programas y proyectos educativos)
Histórico	Educando y contenido	Facilita la relación entre educando y contenido	Aquellas que vinculan el patrimonio con la propia historia de vida y experiencias de las personas que están aprendiendo
Identitario	Educando, contenido y contexto	Promueve la relación entre educando y sus círculos de identidad	Aquellas que se adapten a las necesidades e intereses de los destinatarios y su relación con los contenidos en el contexto donde todo ello adquiere significado
Relacional	Bienes culturales y personas	Fomenta el conocimiento crítico y reflexivo del patrimonio	Aquellas que consideran las características, particularidades, necesidades y expectativas de las personas frente al patrimonio

Tabla 1. Modelos didácticos de la educación patrimonial. *Elaboración propia con base en Carrión (2015).*



Pese a los logros que la educación patrimonial ha alcanzado en el contexto internacional, en México se develan los primeros esfuerzos para contribuir a la apropiación del patrimonio y el desarrollo de la conciencia patrimonial. Para Cantón (2013), en el país, la educación patrimonial se enfrenta a diversos desafíos: 1. Como objeto de estudio constituye un campo emergente, ya que las investigaciones acerca del patrimonio cultural y las estrategias para su transmisión son incipientes, además los grupos de trabajo son pocos y desarticulados; 2. Los espacios de formación docente en educación patrimonial son limitados, tanto en el pregrado como en el posgrado. Al respecto, destaca el trabajo de Luna, Vicent, Reyes y Quiñonez (2019) para quienes aún cuando el patrimonio —como contenido curricular— está presente en la formación del profesorado mexicano, éste se presenta desde una visión más tradicional y menos educativa acerca del patrimonio; 3. Los referentes conceptuales y metodológicos de la pedagogía del patrimonio provienen del extranjero, por lo que, difícilmente, responden a las características del contexto mexicano; 4. Los dispositivos curriculares vinculados al reconocimiento y la valoración de la riqueza y diversidad del patrimonio en la educación básica son insuficientes, restringidos a abordar algunos contenidos relativos al patrimonio cultural, usualmente vinculados a la enseñanza de la historia, la geografía y el arte (Secretaría de Educación Pública, 2017). Sobre ese punto, Luna *et al.*, encontraron que:

El patrimonio está presente en las asignaturas obligatorias del curriculum de Educación Básica mexicano [aunque] en ninguno de los casos se han encontrado organizadores curriculares o bloques de contenidos que hagan mención explícita al patrimonio [...] podemos afirmar que la Educación Primaria muestra una visión patrimonial actualizada e interesante desde una perspectiva educativa, más vinculada a los procesos de identificación y respeto por las diversas culturas (2019: 93-94).

En aquel sentido, avanzar en el tema de la educación patrimonial requiere del diseño, aplicación y seguimiento de un conjunto de acciones en cinco líneas principales:

- a) Incentivar la investigación en educación patrimonial permitirá generar conocimiento acerca del patrimonio cultural y el papel de los sujetos educativos en su comprensión, cuidado y disfrute. Además, sus resultados podrán ser utilizados en el diseño de estrategias y materiales didácticos, la gestión de espacios de formación docente, la generación de oportunidades para la difusión, entre otras acciones tendientes a la sensibilización hacia el patrimonio.
- b) Promover el debate académico a fin de configurar un cuerpo teórico-metodológico sobre la educación patrimonial con base en las características y necesidades de la región, a partir del cual se generen orientaciones didácticas contextualizadas para promover el conocimiento crítico y reflexivo del patrimonio. El diálogo permitirá generar propuestas localizadas acerca del concepto, características, modelos educativos y posibilidades didácticas del patrimonio.
- c) La formación docente constituye un aspecto nodal en la promoción de la educación patrimonial. Lograr que el estudiantado se apropie simbólicamente del patrimonio, requiere de un profesional de la educación con conocimiento solvente tanto del contenido



patrimonial como de su didáctica. De ese modo, la inserción de la educación patrimonial en la formación inicial y continua del profesorado fortalecerá en ellos las competencias profesionales necesarias para planificar procesos de enseñanza y aprendizaje, así como diseñar estrategias didácticas innovadoras relacionadas con la protección y difusión del patrimonio. En especial, se precisa, como señalan Luna *et al.*:

[...] indagar en torno a la aplicación de estos planteamientos [...] en un contexto real; es decir, conocer cuál es su incidencia en el aula y de qué manera se integra en la formación del futuro profesorado. De este modo, podrían realizarse investigaciones referidas a los procesos de aprendizaje del patrimonio desarrollados a partir de experiencias, recursos y actividades llevadas a cabo en un contexto de aula (2019: 95).

- d) La inclusión —cuantitativa y cualitativa— de contenidos relacionados con el patrimonio en los planes y programas de estudio de la educación básica, media y superior fomentará en el estudiantado una actitud crítica y comprometida con el patrimonio, su historia e identidad. La incorporación de los contenidos patrimoniales, desde el modelo relacional de la educación patrimonial, debe:

Impulsar el desarrollo de propuestas con un enfoque didáctico, basado en contextos y modos de aprendizaje, en el que primen los diseños adecuados de estrategias de enseñanza-aprendizaje y las actitudes, junto con cuestiones conceptuales (Carrión, 2015: 7).

- e) Generar espacios para reconocer las buenas prácticas en educación patrimonial que permitan, por un lado, reconocer aquellas propuestas educativas orientadas a la comprensión, aprecio y valoración del patrimonio; por otro, promover la creatividad de los colectivos escolares en torno a ella.

*



Agradecimientos

Agradezco al personal docente y directivo de la Escuela Jesús Urueta No. 2029 por su disposición y colaboración —desde el primer momento— en la realización del presente texto.

Referencias

Baqueiro López, Oswaldo (1986) *La Prensa y el Estado*, México, Nuestra América.

Berumen, Miguel Ángel, y Siller, Pedro (2011) "La batalla de Ciudad Juárez", *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, 13 (47): 36-39.

Cantón Arjona, Valentina (2013) "Desarrollo de la educación patrimonial en México. Una propuesta de periodización", *Correo del maestro* [en línea] (2019): 1-17, disponible en: <https://www.correodelmaestro.com/publico/html5102013/capitulo4/capitulo_04.html> [consultado el 12 de agosto de 2019].

Cantón Arjona, Valentina (2015) *Educación patrimonial: objetos patrimoniales y sujetos de la apropiación* [en línea], disponible en: <<http://ec.filos.unam.mx/2015/06/15/educacion-patrimonial-objetos-patrimoniales-y-sujetos-de-la-apropiacion/>> [consultado el 12 de agosto de 2019].

Carrión Gútiérrez, Alejandro (coord.) (2015) *Plan Nacional de Educación y Patrimonio*, Murcia, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Cervantes Holguín, Evangelina (2016) "La investigación histórico-patrimonial en educación". *Investigación Cualitativa* [en línea] 1 (2): 23-36, disponible en: <<https://ojs.revistainvestigacioncualitativa.com/index.php/ric/article/view/5>> [consultado el 16 de agosto de 2019].

Chávez, Francisco (2013) "Escuelas más viejas de la ciudad pierden batalla contra las lluvias", *El Diario de Juárez* [en línea] (22 de septiembre), disponible en: <http://diario.mx/Local/2013-09-22_7cc82989/escuelas-mas-viejas-de-la-ciudad-pierden-batalla-contra-las-lluvias/> [consultado el 08 de noviembre de 2018].

Desarrollo Económico de Ciudad Juárez A.C. (2014) *¿Por qué invertir en Juárez?* [en línea], disponible en: <<https://www.desarrolloeconomico.org/nuestras-industrias.php>> [consultado el 12 de agosto de 2019].

García Cuetos, María Pilar (2011) *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

González, Rosa María (2009) "De cómo y por qué las maestras llegaron a ser mayoría en las escuelas primaria de México, Distrito Federal (finales del siglo XIX y principios del XX): un estudio de género", *Revista Mexicana de Investigación Educativa* [en línea], 14 (42): 747-785, disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662009000300005> [consultado el 16 de agosto de 2019].

González Rodríguez, Sergio (2015) *Campo de guerra*, Barcelona, Anagrama.

Hernández, Guillermo (2012) "Prólogo", en Federico Mancera-Valencia, *Patrimonio cultural escolar de Chihuahua*, Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, pp. 23-29.

Hernández, Guillermo, Piñón, Francisco Alberto, y Larios, Martha Ester (2011) "Historiografía de la educación en Chihuahua: 1985-2008" en *Memoria electrónica del XI Congreso Nacional de Investigación Educativa*, México, Consejo Mexicano de Investigación Educativa/Universidad Autónoma de Nuevo León/Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 1-10.

Instituto Municipal de Investigación y Planeación (IMIP) (2014) *Plan Maestro de Desarrollo Urbano del Centro Histórico de Ciudad Juárez* [pdf], disponible en: <http://issuu.com/imipjuarez/docs/pmchc_j_2014_final/0> [consultado el 15 de marzo de 2016].

Juan Borroy, Víctor M. (2019) *El Museo MPA* [en línea], disponible en: <<http://www.museopedagogicodearagon.com/>> [consultado el 10 de agosto de 2019].

Luna, Úrsula, Vicent, Naiara, Reyes, William, y Quiñonez, Sergio Humberto (2019) "Patrimonio, currículum y formación del profesorado de Educación Primaria en México", *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado* [en línea], 22 (1): 83-102, disponible en: <<https://doi.org/10.6018/reifop.22.1.358761>> [consultado el 14 de agosto de 2019].

Mancera-Valencia, Federico J. (2012) *Patrimonio cultural escolar de Chihuahua*, Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura.

Martínez, Oscar J., y Aguilar, Ricardo (1978) *Interview no. 729 María Teresa Rojas de Romero* [pdf], disponible en: <<https://digitalcommons.utep.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1746&context=interviews>> [consultado el 14 de octubre de 2019].

Méndez, Eloy (2004) *Arquitectura nacionalista. El proyecto de la Revolución mexicana en el noroeste (1915-1962)*, México, Plaza y Valdés.

Olivas, Juan de Dios (2014) "Inolvidables mujeres que dejaron su huella en la frontera", *El Diario* [en línea] (8 de marzo), disponible en: <http://diario.mx/Local/2014-03-08_0b95d534/inolvidables-mujeres-que-dejaron-su-huella-en-la-frontera> [consultado el 18 de noviembre de 2018].

Secretaría de Educación Pública (2017) *Aprendizajes clave para la educación integral. Plan y programas de estudio para la educación básica*, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública.

Sociedad Española de Historia de la Educación (2009) *El patrimonio histórico-educativo y la enseñanza de la historia de la educación*, Madrid, Sociedad Española de Historia de la Educación (Cuadernos de Historia de la Educación, 6).

Torres, Stephanie (2018) "Vive una noche paranormal en la Escuela Revolución", *NetNoticias* [en línea] (22 de octubre), disponible en: <<https://netnoticias.mx/2018-10-22-70d06f4c/vive-una-noche-paranormal-en-la-escuela-revolucion/?fbclid=IwAR1nzhyWhF3A3H2zUulyzEgSFV12enCqItglcrwbLakp3svydE21Ppn5fmM>> [consultado el 12 de agosto de 2019].

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ) (2019) *Algunas escuelas de Ciudad Juárez* [en línea], disponible en: <https://bivir.uacj.mx/bivir_pp/cronicas/escuelas.htm> [consultado el 17 de agosto de 2019].



Machi mapuche tocando su kultrun. Archivo del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Imagen: ©Martin Thomas.



El *Rewe*. La persistencia de un pueblo vivo

Mariela González Casanova*

*Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Resumen

Un *Rewe* es a simple vista un tronco de árbol con peldaños tallados. Hay museos, en Chile y en otros países, que incluyen un *Rewe* entre sus colecciones, sin embargo, estas instituciones no transmiten con precisión el significado que tales esculturas de madera tienen para su cultura de origen, el pueblo mapuche. Este proyecto propone un plan de divulgación significativa aplicado al caso específico de tal activo patrimonial. El objetivo es comunicar correctamente las implicancias cosmogónicas y territoriales que el *Rewe* tiene para los mapuche, quienes perciben la exhibición de estas figuras en museos como una transgresión a su sacralidad y una descontextualización cultural y política. El plan fue elaborado en tres etapas: primero un proceso interpretativo basado en distintos niveles de acercamiento al bien patrimonial, su definición, su caracterización y el análisis de los valores que éste representa. Segundo, la síntesis del proceso en un cuadro de congruencias que sirve como sustento conceptual para el plan de divulgación. Y finalmente, el esbozo del producto final, ideado como una cápsula audiovisual para una audiencia compuesta por nativos digitales y su difusión en un medio de comunicación masiva. El mensaje: “No estamos extintos, seguimos aquí. Y donde hay un *Rewe* activo, está vivo nuestro pueblo”.

Palabras clave

Divulgación significativa; persistencia indígena; conocimiento mapuche; descolonización museal.

Abstract

At first glance, the Rewe is a tree trunk with steps carved on it. There are museums, in Chile and other countries that include a Rewe among their collections; however these institutions do not accurately convey the meaning that these wooden sculptures hold in their culture of origin: the mapuche people. This project proposes a plan of significant disclosure applied to the specific case of this heritage asset. The primary purpose is to accurately communicate the cosmogonic and territorial connotations that the Rewe holds for the mapuche, who understand that the exhibition of these figures in museums transgresses the sacredness of the object at the time that it constitutes an act of cultural and political decontextualization. The plan was carried out in three stages: first, an interpretive process based on different levels to approach the concept of the heritage asset, its definition, its characterization, and the analysis of the values it represents. Secondly, the synthesis of the process in a congruence table that serves as conceptual support for the plan of dissemination. Finally, the outline of the final product, devised as an audiovisual capsule for an audience made up of digital natives, and its broadcast on mass media outlets. The message: “We are not extinct; we are still here. And where there is an active Rewe, our people are alive”.

Keywords

Significant disclosure; indigenous persistence; mapuche knowledge; museum decolonization.



*Mientras vea gente mapuche que crea en su religión,
crea en su cultura, hable su idioma, tenga conocimiento
mapuche y tenga un Rewe ubicado en un lugar indicado
de acuerdo a ciertos criterios, ahí está vivo nuestro pueblo.*

Mauricio Necul¹

El siguiente proyecto es producto del estudio de las herramientas teóricas y metodologías propias de la divulgación significativa, estrategia de comunicación educativa patrimonial centrada en los públicos y desarrollada en México por el Dr. Manuel Gándara Vázquez desde mediados de los años noventa.

La aplicación de tales herramientas metodológicas al caso concreto de un bien patrimonial, en el presente caso el *Rewe*, redundó en el desarrollo de un plan de divulgación que busca como fin último la transmisión de una idea central: la persistencia de un pueblo vivo.

La selección de ese bien patrimonial obedeció primeramente a la inquietud por promover una comprensión profunda del *Rewe*, más allá del concepto de escultura de madera de valor reverencial, que ha sido difundido en museos e instituciones similares. También a sociabilizar su valor patrimonial y cosmogónico, sus implicaciones espirituales y culturales que no escinden materia de espíritu. Y finalmente, a colaborar con la formación de una ciudadanía crítica, capaz de dimensionar el significado de persistencia espiritual, territorial y cultural que aquella figura representa.

El proceso interpretativo contempló la implementación de metodologías en distintos niveles de acercamiento al bien patrimonial escogido con el fin de caracterizarlo y analizar los valores que éste representa. Se definió la utilización de dos de las herramientas propuestas por la metodología

¹ Obtenido de Alcavil y Henríquez, 2007: 2.

de la divulgación significativa de Gándara: la estrella de valor y el enfoque antropológico-histórico. La síntesis de tal proceso se concentró en un cuadro de congruencias organizado con base en el objetivo principal del proyecto y su tesis central para luego distribuir los tópicos que lo conforman, y sus respectivas preguntas guías, tesis y objetivos específicos. Con ello se definió el contenido mínimo que se requiere incluir en el plan de divulgación y se convirtió en el paso intermedio hacia el guion del producto final, proyectado como una cápsula audiovisual.

Para concluir, una última etapa del proyecto aquí presentado es la que definió como soporte de divulgación un video de un minuto de duración que sería difundido en un medio de comunicación masiva a través de una plataforma digital, orientado a un público conformado por nativos digitales y usuarios de redes sociales.

El *Rewe*, su contexto y descon(tex/ten)to

El *Rewe* es una escultura de madera de carácter ceremonial propia de la cultura mapuche, pueblo originario que habita en el sur de Chile y Argentina. Suele ser descrito como un tronco con escalinatas, que en su parte superior tiene tallado un rostro humano.

Sin embargo, *Rewe* no es sólo un objeto. Su nombre significa lugar puro (*re*: puro; *we*: lugar), el punto de conexión con lo sagrado. Es un espacio medicinal, espiritual y ceremonial. Un territorio sagrado, que tiene muchas implicaciones cosmogónicas y culturales para el pueblo mapuche.

Rewe es un concepto absolutamente inseparable de la persona que cumple la función de autoridad religiosa, consejera y protectora del pueblo mapuche: la *machi*² (chamán), quien en contextos ceremoniales entra en trance y escala el *Rewe* para ascender a espacios espirituales, donde entra en conexión con los antepasados.

Por eso el *Rewe* suele tener tallados varios peldaños. Sin embargo, esto no es exclusivo. Se representa en diversas formas dependiendo de la zona geográfica en que está plantado, y de la *machi* y la comunidad a la que pertenece. Puede ser una madera con forma humana, puede ser una escalinata con rostro humano, puede ser sólo un tronco con peldaños, puede incluso ser un árbol. En Argentina por ejemplo, donde las *machi* casi han desaparecido, el *Rewe* no está formado por un tronco sino solamente por ramas (Casamiquela, 1964, citado por Castro, 2000: 93).

En rigor, el solo tronco tallado es conocido en la cultura mapuche como *Purapurawe*. El *Rewe* es en cambio, el conjunto de elementos que involucran necesariamente: al *Purapurawe* (Figura 1), a las plantas sagradas que le acompañan, las ofrendas, las banderas, el *Kultrun* o tambor ceremonial y la *machi*, necesariamente (Obreque, 2018).

² Debido a que actualmente es mucho menor la proporción de hombres que cumplen la función de *Machi*, hoy se habla genéricamente de ellas, en femenino (Bacigalupo, 1994: 51).





Figura 1. Escalinata de madera consagrada y acompañada de plantas y objetos tradicionales que lo definen como *Rewe*. Región de la Araucanía, Chile.

Imagen: ©Jaime Díaz Díaz, 2019.

Sin embargo, a pesar de que la sola escultura no es propiamente un *Rewe*, nos seguiremos refiriendo a esta escalinata como *Rewe*, pues es el nombre con que es reconocida de manera genérica entre las personas no mapuche, y uno de los sentidos del proyecto es apuntar a que el público comprenda que *Rewe* no es la sola escultura sino el conjunto de objetos y concepciones ceremoniales tradicionales que lo rodean. En consecuencia, inscribirse al factor denominativo en el contexto del proyecto puede ser un elemento que induzca a confusiones o provoque una fuga de atención al mensaje principal (Gándara, 2018: 46).

Luego, a pesar de que se reconoce que tales esculturas de madera comienzan a convertirse en íconos de resistencia cultural y de revitalización del conocimiento mapuche, cuya máxima expresión de vigencia es justamente, la plantación y consagración de *Rewes* en los espacios rurales y urbanos habitados por mapuche (Alcavil y Henríquez, 2007: 82), desde la perspectiva tradicional éstos deben estar siempre vinculados a una *machi* y a su comunidad. De ahí que, la exhibición de las esculturas de madera en museos o en espacios públicos, sin coherencia cultural alguna, sea percibida por los mapuche como un factor de desarraigo, una profanación (Alcavil y Henríquez, 2007: 120).

Museos como el National Museum of American Indian en los Estados Unidos,³ el Musée du Quai Branly en Francia,⁴ el Museo Intiñan en Ecuador,⁵ o el Museo Chileno de Arte Precolombino en la ciudad de Santiago de Chile⁶ tienen un *Rewe* mapuche entre sus colecciones.

En esos espacios las esculturas han sido definidas de manera parcialmente correcta como “escalera” o “altar”, o de manera directamente errónea como “poste” o “tótem”. Sin embargo para el mismo Museo Mapuche de Cañete *Ruka Kimvn Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura*, ubicado en pleno territorio mapuche en el sur de Chile,⁷ la inclusión de tal figura en su exhibición permanente fue, hace algunos años, un factor de debate y reflexión en torno a qué decir y cómo hacerlo.

En dicha institución, entre los años 2003 y 2010, en el contexto de una completa renovación curatorial y museológica, se desarrollaron una serie de encuentros y exploraciones etnográficas orientadas a desarrollar una museografía participativa que pusiera al museo y a sus colecciones en la voz mapuche. Allí se identificó una gran dificultad para abordar el tema de la *machi* y del *Rewe*, dado el carácter sagrado de esa figura y de los objetos que le rodean. Los entrevistados se mostraron reticentes a exhibir un *Rewe* en el museo, llegando a la conclusión de que la forma de tratarlo era con la participación directa de las propias involucradas: las *machi* de la zona (Menares, Mora y Stüdemann, 2007: 94).

Dicho proceso redundó en que finalmente, en lugar de una escalinata de *machi*, se emplazara en el lugar un tronco de roble sin tallar, explicando gráficamente que “El *Rewe* es un concepto y no un objeto. Su nombre significa un punto desde donde afirmarse. Es la conexión con los distintos espacios del universo mapuche”.⁸ Aquella determinación fue la manera de resolver una dificultad en extremo simple y a la vez compleja: es empíricamente imposible ubicar un *Rewe* al interior de una sala ya que éste es un concepto que existe sólo en un ámbito ritual (Moreno, 2010: 17).

En resumen, de la manera en que está siendo difundido y valorado el *Rewe* hoy en día en muchos museos es errónea, pues no da real cuenta del valor espiritual/experiencial profundo que tiene para su pueblo originario, su profundo vínculo a la *machi* a quien perteneció, al territorio en el cual estuvo emplazado, a la comunidad que le circundó y a sus ascendentes y descendientes.

Conociendo al *Rewe*: diversos enfoques, diversos valores, una sola nación

Para poder visibilizar los valores patrimoniales del *Rewe* y relevar sus aspectos más significativos fue necesario desarrollar un proceso interpretativo, abordándolo desde distintas perspectivas y seleccionando las herramientas de mayor aptitud para dimensionar su relevancia cultural.

³ Mapuche Machi's Rewe (shaman's ladder) ca. 1920 Collico, Chile. Wood 287 X 25 cm. Collected during the Thea Heye Chile Expedition led by Samuel K. Lothrop. 17/5773 (NMAI, 2019).

⁴ Poteau cérémoniel. Classification: Objet, Nom vernaculaire: Rewe. Géographie: Amérique-Amérique du Sud-Chili-Araucanía. Culture: Amérique-Mapuche. Date: 20e siècle. Matériaux et techniques: Bois. Dimensions et poids: 282 X 46 X 46 cm. Exposé : Non. Numéro d'inventaire: 70.2004.30.2 (Musée du Quai Branly Jacques Chirac, 2019).

⁵ Rehue (2000) Chile. Cultura mapuche “rehue”. Categoría “tótem” (Museo Intiñan, 2016).

⁶ Altar de machi. Rewe. Detalle. Mapuche. MCHAP,1700 (MCHAP, 2019).

⁷ Provincia de Arauco, Región del Bio Bio, Chile.

⁸ Cédula explicativa, sala 4 *Relamtugen*: El habitar frente a la tierra. Museo Mapuche de Cañete Juan Cayupi Huechicura.



Las herramientas seleccionadas fueron la llamada estrella de valor y el enfoque antropológico-histórico, ambos desarrollados a continuación.

En términos de la estrella de valor

La estrella de valor es una herramienta gráfica que nos permite identificar los aspectos más sobresalientes en los distintos valores que un mismo bien patrimonial tiene, ya sea en el ámbito simbólico, estético, histórico, económico o científico, que son las “dimensiones de valor” propuestas por Gándara (2012: 12). Mediante este esquema, es posible conocer con mayor nitidez nuestro bien e identificar cuál o cuáles de sus atributos son los que debemos realzar para captar el interés del público o espectador.

Según el análisis desarrollado en el contexto de este proyecto, los valores más sobresalientes del *Rewe* son: en primer lugar, su significación simbólica. En segundo y en proporciones similares, su alcance histórico y su relevancia científica. Por debajo su componente estético y muy por debajo su interés económico (Figura 2).

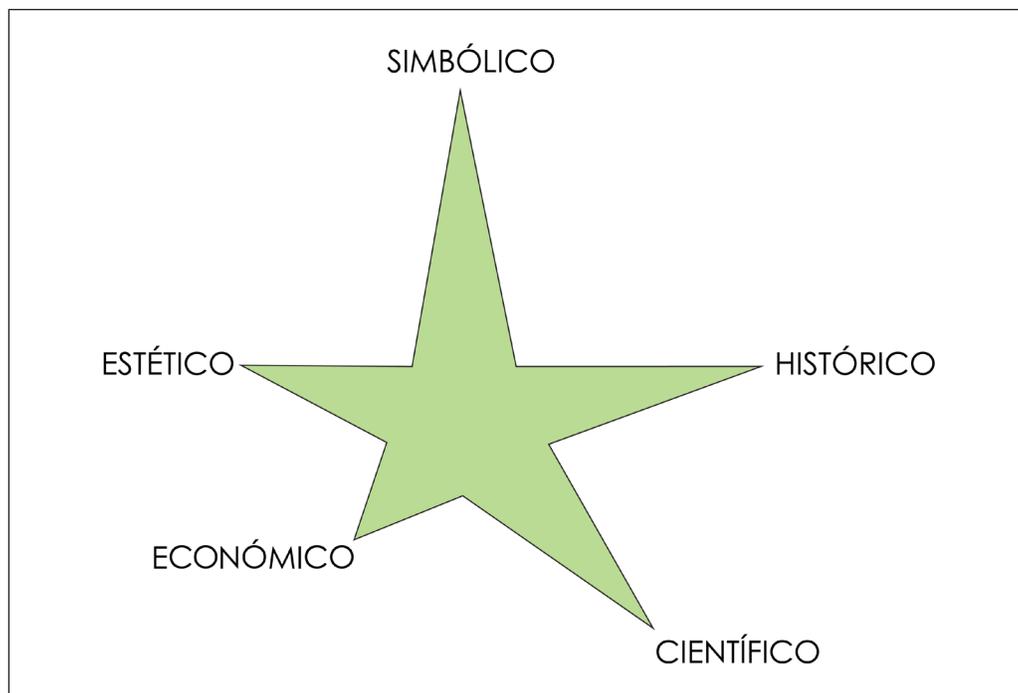


Figura 2. Gráfica que ilustra una aproximación relativa a la proporcionalidad de los valores y atributos que nuestro bien representa. Imagen: Mariela González Casanova.

1. En términos simbólicos, el *Rewe* no es un objeto para venerar, sino que es una escala cósmica que concede al chamán, a través de trance, encontrarse con los espíritus de los *pulonko* o ancestros, quienes a través de la *machi* entregan consejos para enfrentar determinada situación que preocupa a su comunidad.

Es el punto central del campo ritual y representa la síntesis del universo mapuche, de los vivos y de los difuntos. La escalera que atraviesa con sus escalones el cosmos en su totalidad, desde el *miñche mapu*—la tierra de más abajo—, hasta el *meliñom mapu*—el cuarto espacio celestial—. En el ascenso hacia el *wenu mapu*—el cielo—, la *machi* concreta la conexión entre este mundo y el mundo supernatural (Castro, 2000: 98).

La escalinata está hecha de madera de canelo, raulí, roble o laurel, mide unos 3 a 4 metros, y se ubica en la tierra en posición inclinada apuntando al este, donde cada día nace el sol; la fuente de la vida. El número de escalones es relativo, puede haber variaciones dependiendo del territorio y de aspectos puntuales de cada comunidad; por ejemplo, hay territorios en que el número de peldaños es definido por los ancestros según las realidades a las que la *machi* puede acceder durante el trance (Obreque, 2018), o según lo mencionado por Ñanculef (2011), también la *machi*, cuando ya está anciana, puede reducir el número de escalones para facilitar la subida.

2. Desde la perspectiva histórica, el estudio de sitios y la presencia de distintos *Rewe* emplazados a lo largo y ancho de la extensa zona geográfica que comparten el sur de Chile y Argentina ha evidenciado una compleja trama de interacciones culturales pre y poshispánicas entre ambas vertientes cordilleranas y entre ambas costas oceánicas.

La expansión progresiva de los grupos colonizadores dio lugar a desplazamientos de poblaciones en gran escala, la integración y coalición de poblaciones implicaron un recurso crucial para la resistencia física y cultural de sociedades sometidas a situaciones de estrés social, político y ambiental. Los mapuche iniciaron un proceso de reestructuración demográfica y política, y la reorganización de las agrupaciones tradicionales les permitió una defensa más eficiente de sus territorios, primero ante la expansión incaica y luego la de los colonizadores españoles (Berón, 2011: 8).

De tal manera, se constituyó la unidad sociopolítica mapuche básica, el *Lof*, organización emplazada en un espacio aproximado de unas 20 hectáreas y que aglutinaba a unas 30 familias y unas 300 personas, con su respectivo líder o *Lonko*⁹ (Ñanculef: 8).¹⁰ En las cercanías de un *Lof*, había otros *Lof*, los que generalmente estaban emparentados entre sí, formando una alianza táctica, de sobrevivencia y otras afinidades. El ordenamiento territorial aglutinaba hasta nueve *Lof*, denominados *Ayllarewe* (literalmente, *nueve rewe*). Para afirmar aquella alianza se recurría a una gran ceremonia de plantación de un *Purapurawe*, el cual quedaba instalado como símbolo de este pacto territorial o señalamiento de límites socio demográficos (Ñanculef: 17).

3. Desde el enfoque científico, un factor importante es que el *Rewe* también es evidencia material del conocimiento que los mapuche tenían, antes de la llegada de los españoles, de fenómenos astronómicos, de los ciclos solares y lunares y de su relación con el tiempo. La ubicación o disposición espacial del *Rewe* está relacionada con los puntos cardinales de orientación y con

⁹ Rol y representación de la autoridad ancestral mapuche en cada comunidad.

¹⁰ El autor precisa que los territorios podían ser aún más extensos antes de la instauración de la Ley de Radicación de 1881-1927, que dio curso al proceso histórico llamado “La pacificación de la Araucanía” que, entre otras cosas, redundó en la usurpación de tierras a los indígenas mapuche por parte del Estado chileno.



la observación de los solsticios (Grebe, 1987: 9). Por lo mismo, los mapuche sabían que la tierra está inclinada y conocían los ciclos lunares, desarrollando un calendario de 13 lunas y rigiéndose por esa concepción del tiempo y sus ciclos básicos: *Antú* (día), *Pun* (noche), *Küyen* (mes), *Txawün Küyen* (estaciones del año) y *Txipantu* (año) (Ñanculef: 4).

Por otra parte, el *Rewe* está íntimamente ligado al conocimiento de la herbolaria y medicina tradicional mapuche. Por ejemplo, uno de los árboles que se ubica en el *Rewe* es el canelo,¹¹ árbol sagrado que según la concepción terapéutica mapuche, tiene propiedades que absorben energías negativas que enferman al hombre o a la mujer mapuche, de cualquier edad (Citarella, Benavides, Huisca, y Lara, 2004: 335). Además, la *machi* cumple un rol fundamental en la administración del tratamiento de ciertas enfermedades. A través del sueño o del trance, le son reveladas algunas plantas, raíces o cortezas con propiedades medicinales, que los espíritus le sugieren como remedio a utilizar (Díaz, Pérez, González y Simon, 2004: 12). De ahí que a menudo es posible encontrar *Rewes* en los que la *machi* consultada va depositando muestras de orina de los pacientes, como parte del ritual de sanación.



Figura 3. *Rewe* en que la *Machi* ha depositado orines de sus consultantes. Región de la Araucanía, Chile. Imagen: © Jaime Díaz Díaz, 2019.

4. Respecto a su valoración estética, en la región mapuche chilena el *Rewe* está constituido por una talla antropomorfa de madera elaborada a partir de un tronco de árbol que, en la mayoría de los casos, presenta un número variable de escalones —entre 7 y 9— que, según el territorio,

¹¹ Canelo de Magallanes (*Drimys winteri*).

pueden o no culminar en su cúspide con un rostro humano tallado. Otros carecen de escalones y sólo representan la figura humana. Estos últimos además se utilizaban como tallas funerarias que se colocaban en las tumbas de cementerios comunitarios o en la cabecera de la tumba de *lonkos* o personas destacadas por su prestigio en la comunidad. Son llamados *Chemamüll* y son la representación de ancestros y de sus relaciones de parentesco (Berón, 2011: 2-3). Siempre mirando hacia el sol naciente, son emplazados en amplios espacios ceremoniales, donde conforman hermosos conjuntos de sobrecogedora belleza.



Figura 4. Conjunto de esculturas en sitio ceremonial. Región de la Araucanía, Chile. Imagen: © Jaime Díaz Díaz, 2019.

Desde el enfoque antropológico-histórico:

Una de las herramientas de análisis más relevante para la divulgación significativa del patrimonio de Gándara es el enfoque antropológico-histórico de la interpretación temática (2018: 48-57), la cual es una adaptación de la interpretación ambiental propuesta por Sam Ham (1992) a contextos culturales.

La metodología en sí consiste en analizar el bien en cuestión a partir de tres preguntas estructurales, que buscan generar una vinculación emocional directa entre el público y el bien patrimonial estudiado, generando con ello una relación de empatía y memoria más fuerte.



Las preguntas y sus respuestas en el contexto de este plan de divulgación fueron las siguientes:

¿Qué lo hace diferente o excepcional?

El *Rewe* no es un objeto, es un espacio, un lugar que envuelve objetos, personas y entidades espirituales; al tronco, a las ofrendas, a la *machi*, a la comunidad, al territorio, a los antepasados, etcétera. El *Rewe* es, en la cosmogonía mapuche, el árbol cósmico o eje del mundo y simboliza la conexión entre el mundo natural y el sobrenatural. Es un lugar sagrado donde acuden los espíritus invocados. Todas las grandes ceremonias religiosas mapuche, además de la consagración de la *machi* se celebran siempre al pie del *Rewe*. Desde ahí la *machi* toma contacto con los espíritus que inspiran sus actos.

No es algo en lo que se cree, es algo que se experimenta. Es conocimiento empírico que se transmite a través de prácticas ceremoniales tradicionales. La cultura mapuche no hace distinción entre materia y espíritu. Ambas dimensiones las entiende como una unidad totalizadora. Y esa cosmogonía se expresa en la conexión directa del *Rewe* con su *machi*. El vínculo es tan profundo que, si alguno de ellos falla y no se vinculan constantemente, se produce un desequilibrio que puede ocasionar daños tanto a la *machi* como a su comunidad (Guzmán, citado en Figueroa, 2018).

¿Qué factor de similitud o universalidad tiene?

El Arraigo/ La Sacralidad

“El desarraigo es la orfandad más grave”

Graciela Huinao y Wuenan Escalona, poetas mapuche¹²

Su nombre puede ser interpretado de muchas formas: “un punto del cual afirmarse”, “la antigua cuerda que une la tierra con el cielo”, “el pilar del mundo” o “el lugar de donde surge el nuevo hombre”. Múltiples significados para un espacio de profunda vinculación con lo sagrado, con los antepasados y con la trascendencia espiritual, íntimamente ligado no sólo al chamán a quien pertenece o perteneció, sino al territorio en el cual está emplazado, la comunidad que le circunda y a sus ascendentes y descendientes.

Sacarlo de su lugar de origen para instalarlo en medio de un museo es desvincularlo de su significado, convirtiéndolo en un objeto carente de sentido, falto de vida, desarraigado, despojado de su sacralidad.

¿Por qué existen esas diferencias?

Porque hay una gran diferencia entre la cosmovisión de los pueblos de cultura chamánica, y nuestra forma occidental contemporánea de concebir y vivir la religiosidad. Estos pueblos son sociedades en las cuales el factor fundamental es la experiencia y no la creencia. Nosotros vivimos en un mundo de creencias, de dogmas; nuestra herencia judeocristiana, por definición, es una religión basada en dogmas de fe. Mientras los pueblos chamánicos viven con base en la experiencia, los cristianos deben creer por dogma de fe, aunque no lo experimenten. Nosotros concebimos un mundo básicamente a partir de categorías morfológicas y abstractas, forma y función. Para los pueblos que tienen una concepción esencialista, la morfología es secundaria o no tiene ninguna importancia, lo central es la función que cumple cada elemento o individuo (Fericgla, 2008: 13).

¹² Rodrigo Islas Brito (2016) “El desarraigo es la orfandad más grave”, *Vice* [en línea] (17 de noviembre) disponible en: <https://www.vice.com/es_mx/article/avmy5b/el-desarraigo-es-la-orfandad-mas-grave> [consultado el 26 de agosto de 2019].



En consecuencia, los occidentales desvinculamos la materia de la creencia. Queremos dar cuenta de las formas que representan funciones. Por ello no se nos hace extraño poner una cruz o un altar en un museo. O un *Rewe*. En cambio, para las culturas chamánicas, la materia es la experiencia y sus objetos no están escindidos entre forma y función. Son lo mismo.

¿Cómo puedo usarlo para construir futuro?

*Ahora en Santiago lo han puesto por todos lados en el [cerro] San Cristóbal hay como cuatro o cinco, esos son solamente palos secos; símbolos que hicieron los huincas¹³ intrusos, en vez de buscar a una organización y decirle, a lo mejor Uds. pueden necesitar de estos símbolos, son de Uds. En la piscina Tupahue hay dos *Rewe* grandes. A mi me dio mucha pena y me dio rabia. ¿Qué Machi lo habrá plantado? Es un palo no más porque un *Rewe* se consagra. (Quiñelen, citado en Alcavil y Henríquez, 2007: 108)*

En la actualidad la aparición de *Rewes* plantados en distintos espacios urbanos del sur y centro de Chile deja entrever un cambio de paradigma respecto a la sacralidad de tales figuras. Una resignificación del mapuche que vive en la ciudad, donde el *Rewe* aparece como un referente que articula las relaciones sociales de las comunidades y su territorio, en una estrategia cultural de resistencia. Pero, que un elemento de uso ritual aparezca en contextos no mapuche, o desvinculados de una *machi*, genera controversia entre los mapuche, pues se considera que la existencia de este icono sin consagración no recibe un trato apropiado y es percibido como una profanación. Además, el hecho de que muchas veces éstos están instalados en lugares en que no hay una presencia mapuche permanente que le entregue una coherencia cultural genera rechazo a la idea de ver su cultura convertida en postales o muestra folclórica (Henríquez y Alcavil, 2007: 121).

En efecto, se reconoce que estas esculturas de madera comienzan a convertirse en un icono que denota presencia y resistencia cultural, pero sólo en la medida de que se encuentren insertas en medio de espacios o territorios habitados por mapuche. Por mucho que la presencia de las esculturas en los museos quiera hacer ver a la nación mapuche como un pueblo desaparecido o asimilado, y hablar de ellos en pasado, la realidad es otra: “No estamos extintos. Seguimos aquí”.

El cuadro de congruencias, o “lo mínimo”, que se debe decir

Herramienta propuesta originalmente por Énoe Mancisidor en 2017 y que desde entonces se ha ido mejorando y empleando en diferentes proyectos vinculados con la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM).

Aquí, a partir del ejercicio de caracterización del bien patrimonial escogido, fue posible ir depurando los elementos más sustanciales y sintetizando los tópicos sobre los cuales se construye el plan de divulgación. Con ello sus respectivos objetivos generales, tesis o frases estructurales

¹³ Término proveniente del idioma *mapudungún*, se refiere a las personas de raza blanca, y más específicamente a los chilenos y argentinos, criollos o mestizos.



y las preguntas guía sobre las cuales se delimitó cada objetivo específico. Esto con el fin de impactar significativamente al espectador, ya sea en términos cognitivos, emotivos, mediante una valoración compartida, o en la búsqueda de generar alguna acción. Por último, la síntesis de cada contenido y los elementos de apoyo necesarios para representar.

El Rewe: La persistencia de un pueblo vivo	
Objetivo general (misión)	Ilustrar que el <i>Rewe</i> para el pueblo mapuche es un objeto sagrado con varios significados a nivel espiritual, cosmogónico y territorial, y que la presencia de un <i>Rewe</i> en museos y en espacios de recreación es percibida por las comunidades mapuche como una profanación, a pesar de que se reconoce que estas esculturas de madera comienzan a convertirse en un icono que denota persistencia cultural
Tesis	No estamos extintos, seguimos aquí. Y donde hay un <i>Rewe</i> activo, está vivo nuestro pueblo
"Final de partida": provocación, para convocar a los visitantes a reflexionar sobre las preguntas guía generales	¿Por qué cuando hablamos de los mapuche nos referimos a ellos en pasado? ¿Qué nos hace pensar que su cultura y sus manifestaciones tradicionales son extintas? ¿Por qué creemos que podemos representarlos en un museo o un espacio expositivo sin preguntarles qué quieren que se diga y cómo quieren que se diga?

Tabla 1. Cuadro de congruencia general del *Rewe*.

Tópico 1. El Rewe como entidad experiencial					
Objetivo:	Explicar que el <i>Rewe</i> no es sólo una escultura de madera, sino que está determinado por su ineludible vinculación a una machi o chamán que lo consagra y une a una comunidad.				
Tesis	El <i>Rewe</i> no es un objeto, es experiencia				
Preguntas guía:	Si un <i>Rewe</i> no está emplazado en medio de una comunidad mapuche y no es consagrado por su chamán ¿sigue siendo un <i>Rewe</i> ? ¿es suficiente el material y la forma de un <i>Rewe</i> para ser definido como tal?				
Objetivo cognitivo	Objetivo emotivo	Significado compartido /valor	Objetivo de acción	Síntesis de contenido	Apoyos para representar
Reconocer la figura del <i>Rewe</i> Identificar la relevancia de la machi	Respetar la profunda espiritualidad que hay detrás de la manifestación material del <i>Rewe</i>	Sacralidad Cosmovisión Religiosidad Espiritualidad Antepasados	Reflexionar en torno a los valores religiosos y culturales del pueblo mapuche	El <i>Rewe</i> no es un objeto para venerar, sino que es una escala cósmica que permite a la machi encontrarse con los espíritus de los ancestros, quienes, a través de ella, dan mensajes para guiar a su comunidad	Imágenes de <i>Rewes</i> activos Imágenes de ceremonias y rogativas
Relacionar a ambos como una unidad esencial	Conmoverse con la relevancia de las prácticas rituales propias del pueblo mapuche en torno a su <i>Rewe</i>		Reverenciar su dimensión simbólica		Imágenes y cantos de machi en ritual

Tabla 2. Cuadro de congruencia del tópico 1: El *Rewe* como entidad experimental.



Tópico 2. El <i>Rewe</i> como entidad territorial					
Objetivo:	Explicar que en la red de movilidad e interacción social y cultural mapuche, el <i>Rewe</i> ha sido históricamente un indicio o emblema de la existencia de las comunidades mapuche en una región y que ha posibilitado la diferenciación o el señalamiento de contornos territoriales				
Tesis:	Donde hay un <i>Rewe</i> activo está vivo nuestro pueblo				
Preguntas guía:	¿Qué significa que hayan <i>Rewes</i> en plazas, parques y espacios poblacionales o comunidades habitacionales? ¿Qué denota el emplazamiento de estos <i>Rewes</i> en espacios urbanos?				
Objetivo cognitivo	Objetivo emotivo	Significado compartido/valor	Objetivo de acción	Síntesis de contenido	Apoyos para representar
Identificar la presencia de comunidades mapuche en espacios urbanos donde este pueblo parecía estar erradicado o extinto	Interés por los pueblos y culturas que habitan nuestra tierra desde antes que nosotros	Identidad cultural Nacionalidad Ciudadanía Procedencia Patria	Detectar la persistencia del pueblo mapuche	Actualmente la aparición de las esculturas en espacios urbanos del centro y sur de Chile	Imágenes de <i>Rewes</i> en distintos espacios urbanos del centro y sur de Chile
Distinguir al <i>Rewe</i> como una señal inequívoca de presencia mapuche en un territorio	Aceptación de la convivencia de las dos naciones en un mismo territorio		Reconocer la vigencia de su cultura	demuestra una estrategia cultural de resistencia y señala territorio habitado por comunidades mapuche	Imágenes de ceremonias y rogativas emprendidas en estos sectores
			Compartir la experiencia entre sus cercanos		Música tradicional mapuche y sonido ritual

Tabla 3. Cuadro de congruencia del tópico 2: El *Rewe* como entidad territorial.



Tópico 3. El <i>Rewe</i> profanado					
Objetivo:	Revelar que la presencia un <i>Rewe</i> en museos y espacios públicos desvinculado de una <i>machi</i> , es controversial pues la existencia sin consagración es percibida como una profanación. Así al estar en lugares sin presencia mapuche permanente y coherencia cultural, genera rechazo al ver su cultura convertida en postales				
Tesis	Un <i>Rewe</i> en un museo es sólo un palo seco				
Preguntas guía:	Si el <i>Rewe</i> es sagrado, ¿Por qué está en un museo? Si no es territorio mapuche, ¿Por qué hay un <i>Rewe</i> en un museo en París, en Washington o en Quito? ¿Quién define qué se dice y qué no se dice de él?				
Objetivo cognitivo	Objetivo emotivo	Significado compartido/valor	Objetivo de acción	Síntesis de contenido	Apoyos para representar
Cuestionar la manera en que el <i>Rewe</i> está siendo comunicado en museos	Conmoverse con el desarraigo que conlleva el gesto de exhibir un <i>Rewe</i>	Desarraigo Separación Legado Representación	Estimar críticamente la exhibición de <i>Rewe</i> en museos	La presencia de un <i>Rewe</i> en museos y espacios de recreación es percibida por las comunidades mapuche como usurpación y desarraigo. Una manera de subsanar tal tensión sería incluir la voz mapuche en el guion curatorial	Imágenes de <i>Rewe</i> en los museos mencionados
Discutir la necesidad de que sean las mismas naciones originarias las que hablen de si y de su cultura	Empatizar con el pueblo mapuche y su incomodidad. Emocionarse con la connotación sagrada que tuvo ese <i>Rewe</i> cuando fue parte de una comunidad		Conocer los museos que tienen un <i>Rewe</i> mapuche entre sus colecciones		Imágenes de <i>Rewe</i> en espacios recreativos no mapuche Imágenes de <i>Rewe</i> Descontextualizados

Tabla 4. Cuadro de congruencia del tópico 3: El *Rewe* profanado.

Hacia dónde se dirigen los dardos

Tal cual fue mencionado antes, el soporte escogido para la concretización de este proyecto fue una cápsula audiovisual. La elección de este formato está directamente vinculada a una experiencia personal, cuyo impacto ayudó a comprender de qué se trata la divulgación significativa y los alcances que la estrategia puede llegar a tener:

Viajando en el metro de la Ciudad de México, vi en una pantalla un breve video acerca de la relevancia sagrada del *Híkuri*(peyote) para el pueblo *Wixárika* (Huichol) y lo importante que es no banalizar el consumo de este cactus, sino comprender su contexto ritual e iniciático. El mensaje era simple y directo, con bellas imágenes y animaciones que ayudaban a atraer la mirada y permanecer cautiva del 1' 08" que duraba el video (Cultura Colectiva News, 2018). Esta nota compacta me caló tan profundo que hasta el día de hoy cada vez que puedo hablo de ello a quien me quiera oír. Sentí que ese minuto de imágenes, música y texto impactó mi conocimiento sobre ese pueblo de manera mucho más significativa y profunda que cualquier otro medio, incluida la representación del mundo *Huichol* en la Sala Gran Nayar del Museo Nacional de Antropología.

Con este referente en mente, luego de haber desarrollado el proceso interpretativo del *Rewe* y de haber logrado sintetizar en el cuadro de congruencias los conceptos nucleares para la elaboración del guion del video, se esbozaron las características básicas que la producción debe cumplir en coherencia con los objetivos e ideas centrales del tema:

Video "No estamos extintos. Seguimos aquí"
Clip de fotografías y animaciones sobre el <i>Rewe</i> y su contexto cultural (1"aproximadamente)
Objetivo
Presentar, en un lapso breve, las ideas centrales de este tema: El <i>Rewe</i> no es un objeto, es experiencia. Donde hay un <i>Rewe</i> activo está vivo su pueblo. Un <i>Rewe</i> en un museo está muerto, ya no es un <i>Rewe</i>
Descripción
Video digital de 1 minuto aprox., presentado como viral en las redes sociales, con: fotografías documentales de diversas fuentes; animaciones, ilustraciones y <i>storyboard</i> con base en guion de propia autoría, con corrección de contenidos a cargo de Juana Paillalef y Mónica Obreque, museólogas mapuche. Música compuesta especialmente para el proyecto
Título
Donde hay un <i>Rewe</i> activo está vivo nuestro pueblo

Tabla 5. Características básicas para la producción del video de acuerdo con los objetivos e ideas centrales del tema.

El medio de divulgación

La idea del proyecto es utilizar un medio de comunicación masiva, ya que estos medios difunden el mensaje interpretativo más allá de los límites de una propiedad o las puertas de un museo (Beck, Cable y Knudson, 2003: 147). Por lo tanto, pueden llegar a un público mucho más amplio que los que visitan un museo o espacio cultural en que exista un *Rewe*.



Esta decisión obedece a que la naturaleza del objeto a divulgar y sus características particulares lo convierten en un bien de alto valor simbólico y cosmogónico para un pueblo indígena vivo que suele estar expuesto a prejuicios y malas representaciones. Entonces, justamente un medio masivo facilita llegar a muchísimas más personas y contribuir a educar y moldear su opinión pública (Beck, Cable, y Knudson, 2003: 147).

Se proyecta difundir el video a través de Cultura Colectiva News, medio de difusión y plataforma digital que publica contenidos diseñados para ser compartidos en redes sociales en internet, enfocados específicamente al público latinoamericano, así como de Estados Unidos y que se ha convertido en una plataforma de apoyo al talento emergente y a la difusión de actividades artísticas, culturales y sociales.

Junto con Playground, Pijamasurf, BuzzFeed y otros, Cultura Colectiva es uno de los medios que buscan, más allá de su capacidad comercial, ofrecer contenidos de manera disruptiva e innovadora. Contar historias desde una óptica distinta, con notas de texto o videos de menos de un minuto. Sin embargo, la diferencia más sustancial de Cultura Colectiva respecto a otros medios similares es que es un medio nacido en México, que impacta fuertemente en toda Latinoamérica y que lo mantiene en el ranking de los 10 más visitados en todo el continente americano.

Desde la perspectiva de los “riesgos” de elegir este medio está, por una parte, que la competencia con otras plataformas similares pudiera redundar en que el video circule entre muchas publicaciones y termine siendo percibida como “ruido” sin llegar a su cometido. Por otro lado, que la velocidad de producción de material de circulación rápida provoca que estas notas y videos tengan una corta vigencia y, por lo mismo, si el video no lograra el impacto esperado, ya habría quemado su oportunidad.

Sin embargo, este medio goza de varias fortalezas, que son favorables para la divulgación del video a través de dicha plataforma. Por ejemplo, cuenta con un gran número de audiencia y seguidores, desarrolla contenido localizado a nivel latinoamericano, tiene altísimos niveles de reproducción y republicación en redes sociales, es un medio participativo que se nutre de las ideas de sus propias audiencias, es económico pues trabaja con tecnologías de simple acceso, y además que trabaja con temas actuales, contingentes y oportunos.

Público objetivo

Este tipo de medios está enfocado principalmente en los llamados nativos digitales, término acuñado por el autor estadounidense Marc Prensky (2001: 5), y que se refiere a las personas definidas por la cultura tecnológica, nacidos en ese contexto o familiarizados con sus códigos.

Expertos usuarios de medios de comunicación sociales como Facebook, Twitter, YouTube, Instagram, etcétera, se caracterizan, entre otras cosas, por querer recibir la información de forma ágil e inmediata, tienen habilidades multitareas y son capaces de desarrollar procesos paralelos, prefieren los gráficos a los textos y se inclinan por instruirse de forma lúdica más que embarcarse en el rigor del trabajo tradicional (Prensky, 2001: 6).

Luego, sabiendo que tal identificación no está necesariamente amarrada a un asunto generacional, sí es posible inferir que estas comunidades se encuentran principalmente formadas por personas jóvenes que viven y respiran concepciones temporales y estéticas propias de los medios digitales y virtuales.



En resumen, la idea es insertar la tesis *Rewe* en ese espacio y bajo ese lenguaje para, de manera sucinta y aguda como un dardo, llegar a los internautas, navegantes y transeúntes de almas jóvenes, mentes inquietas y corazones despiertos.

Lo que sigue

Finalmente, en una futura etapa de trabajo será necesario convertir el cuadro de congruencia en el guion del video, a manera de definir claramente las frases e imágenes que acompañarán a cada tópico.

De esta forma desarrollar el *storyboard*, con el cual se presentará el proyecto a los artistas y profesionales convocados para comprometer su participación. Además de presentarlo al medio escogido, establecer el contacto y definir los términos y condiciones para la llevar a cabo la colaboración.

Posteriormente se realizará el estudio de costos y, con ello, la etapa de levantamiento de fondos para financiar el proyecto y asegurar una producción de alta calidad.

Espero de todo corazón contribuir con ello a divulgar de manera correcta y reivindicativa un símbolo el cual para el pueblo mapuche es tan sagrado y tiene tanta relevancia que, creo, la responsabilidad que nos cabe a los museos y a los trabajadores de museos es, como mínimo, decir lo correcto y decirlo en su propia voz.

¡Chaltumay!¹⁴



Figura 5. Grupo mapuche junto a un *Rewe* hacia 1908. ©Archivo Museo Mapuche de Cañete.

¹⁴ ¡Gracias!



Agradecimientos

A Juana Paillalef Carinao, museóloga mapuche y directora del Museo Mapuche de Cañete Juan Cayupi Huechicura, por su apoyo y diligencia para con mi investigación. A Mónica Obreque Guirriman, antropóloga encargada de colecciones del mismo museo, quien ha compartido su conocimiento o *mapuche kimün*, velando por que este proyecto tenga una buena dosis de sustento experiencial. Y al Dr. Gándara, quien no sólo ha sido maestro en términos académicos, sino que también me ha alentado con generosidad y sabiduría.

Referencias

Alcavil, Ximena, y Henríquez, Samantha (2007) *Significados, usos y representaciones mapuche del Rewe en los espacios urbanos de la región metropolitana*, tesis de licenciatura en Antropología, Santiago de Chile. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Bacigalupo, Mariella (1994) *Mapuche Women's Empowerment as Shaman/Healers (Machis)* [pdf], disponible en: <<http://www.estudiosindigenas.cl/trabajados/WOMEN.pdf>> [consultado el 5 de octubre de 2019].

Berón, Mónica (2011) *El rehue de Ñorquinco, un diacrítico de interacción social y cultural trasandino* [pdf], disponible en: <https://www.academia.edu/3626216/El_rehue_de_%C3%91orquinco_un_diacr%C3%ADtico_de_interacci%C3%B3n_social_y_cultural_trasandino> [consultado el 26 de agosto de 2019].

Castro, Pablo (2000) "El rito del Nguillatun: identidad encarnada", *Actas Teológicas y Filosóficas*, 6 (1): 87-99.

Citarella, Luca, Benavides, Pelayo, Huisca, Rosendo, y Lara, María (2004) "Conceptos y clasificaciones tradicionales mapuche de la biodiversidad vegetal", en Gerardo Fernández (ed.), *Salud e interculturalidad en América Latina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, pp. 323-343.

Cultura Colectiva News (2018) *Hikuri* [video en línea], disponible en: <<https://www.facebook.com/culturacolectivanews/videos/2302192936675461/>> [consultado el 26 de agosto de 2019].

Díaz, Alejandro, Pérez, María Victoria, González, Claudio, y Simon, Jeanne (2004) "Conceptos de enfermedad y sanación en la cosmovisión mapuche e impacto de la cultura occidental", *Ciencia y Enfermería*, 10 (1): 9-16.

Fericgla, Josep (2008) *Tótems, chamanismo y espiritualidad* [pdf], disponible en: <https://josepmfericgla.org/web_Fundacio_JMFericgla_2/pdf/josep_maria_fericgla_totems_chamanismo_y_espiritualidad.pdf> [consultado el 26 de agosto de 2019].

Figueroa, Andrés (2018) Entrevista realizada a Jorge Guzmán Tapia el 28 de enero de 2018.

Gándara, Manuel (2012) "La divulgación de la arqueología: una aproximación desde el marxismo a la 'puesta en valor'", *Boletín de Antropología Americana* (47): 203-228.

Gándara, Manuel (2018) "De la interpretación temática a la divulgación significativa del patrimonio arqueológico", en Manuel Gándara y María Antonieta Jiménez (eds.), *Interpretación del patrimonio cultural. Pasos hacia una divulgación significativa en México*, México, Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 29-96.

Gándara, Manuel (2018) "La divulgación significativa como estrategia de comunicación educativa", *Educação Temática Digital*, 20 (3): 622-679.

Grebe, María Ester (1987) "La concepción del tiempo en la cultura mapuche", *Revista Chilena de Antropología*, 6 (6): 59-74.

Ham, Sam (1992) *Interpretación ambiental: una guía práctica para gente con grandes ideas y presupuestos pequeños* [pdf], disponible en: <<https://www.scribd.com/doc/205821063/Interpretacion-Ambiental-Una-guia-practica-para-gente-con-grandes-ideas-y-Presupuestos-pequenos-Sam-H-Ham-Publicado-con-el-apoyo-de-Programa-de>> [consultado el 25 de agosto de 2019].

Islas Brito, Rodrigo (2016) "El desarraigo es la orfandad más grave", *Vice* [en línea] (17 de noviembre), disponible en: <https://www.vice.com/es_mx/article/avmy5b/el-desarraigo-es-la-orfandad-mas-grave> [consultado el 26 de agosto de 2019].

Knudson, Douglas, Cable, Ted, y Beck, Larry (2003) "Interpreting to the masses", en Douglas Knudson, Ted Cable, Larry Beck (eds.), *Interpretation of Cultural and Natural Resources*, Pennsylvania, Venture Publishing, Inc, pp. 147-162.

Menares, Carmen, Mora, Gerardo y Stüdemann, Nikolas (2007) *Primera exploración etnográfica para la nueva museografía Museo Mapuche de Cañete* [pdf], disponible en: <http://www.memoriasdelsigloxx.cl/601/articles-4277_archivo_01.pdf> [consultado el 10 de octubre de 2019].



Moreno, Trinidad (2010) "Hacia una metodología de trabajo", *Revista Museos* (29): 11-15.

Museo Chileno de Arte Precolombino (MCAP) (2019) *Mediadores entre los mundos* [en línea], disponible en: <<http://www.chileantesdechile.cl/vitrinas/zona-sur/mediadores-entre-los-mundos/>> [consultado el 10 de octubre de 2019].

Musée du Quai Branly Jacques Chirac (2019) *Poteau cérémoniel* [en línea], disponible en: <<http://www.quaibranny.fr/es/explora-colecciones/base/Work/action/show/notice/423219-poteau-ceremoniel/page/9/>> [consultado el 26 de octubre de 2019].

Museo Intiñam (2016) *Bosque totémico* [en línea], disponible en: <<http://museointinan.com.ec/portfolio/bosque-totemico/>> [consultado el 10 de octubre de 2019].

National Museum of the American Indian (NMAI) (2019) *Infinity of Nations. Art and History in the Collections of the National Museum of the American Indian* [en línea], disponible en: <<https://americanindian.si.edu/exhibitions/infinityofnations/patagonia/175773.html#media>> [consultado el 26 de agosto de 2019].

Ñanculef, Juan (s.f.) *Conformación y estructura del territorio mapuche* [pdf], disponible en: <<https://es.scribd.com/document/313072583/NanculefCONFORMACION-DEL-TERRITORIO-MAPUCHE-LIBRO-MAPUCHE-JNH>> [consultado el 26 de agosto de 2019].

Ñanculef, Juan (2005) *La data cultural mapuche y los 12 mil años: un análisis del tiempo y el espacio* [pdf], disponible en: <<https://es.scribd.com/document/59190640/Data-Cultural-12000>> [consultado el 26 de agosto de 2019].

Ñanculef, Juan (2011) *Las machi, rol y vida* [blog], 26 de octubre de 2011, disponible en: <<http://jnanculefconadigovcl.blogspot.com/2011/10/las-machi-rol-y-vida.html>> [consultado el 26 de agosto de 2019].

Obreque Guirriman, Mónica (2018) Comunicación personal, 29 de noviembre.

Prensky, Marc (2001) *Nativos e inmigrantes digitales* [pdf], disponible en: <[https://www.marcprensky.com/writing/Prensky-NATIVOS%20E%20INMIGRANTES%20DIGITALES%20\(SEK\).pdf](https://www.marcprensky.com/writing/Prensky-NATIVOS%20E%20INMIGRANTES%20DIGITALES%20(SEK).pdf)> [consultado el 26 de agosto de 2019].



Esqueleto de la mujer, Museo Arqueológico Fuerte de San Miguel Campeche.

Imagen: ©Luz de Lourdes Herbert.



“Somos lo que conservamos”. La interpretación temática: un recuento personal

Luz de Lourdes Herbert Pesquera*

*Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Resumen

El texto es una oportunidad para hacer llegar a los lectores una síntesis, a manera de recuento personal, de la tesis de maestría en museología sobre *El museo y la promoción de la responsabilidad ciudadana en la conservación del patrimonio arqueológico; caso de estudio: ajuar funerario de “Garra de Jaguar”, mujer y niño, Museo Arqueológico Fuerte de San Miguel, Campeche, México* e invitar a su lectura. Se presenta el fundamento teórico, que se aplicó en el caso de estudio —en ese momento en construcción—, que empleé en su elaboración: la interpretación temática con enfoque antropológico, la estrategia de comunicación dirigida a los públicos, que busca hacer comprensibles los valores y significados del patrimonio arqueológico con el fin de promover una cultura de la conservación. Se destaca la fusión de metodologías empleadas para generar el producto de interpretación logrado: el cortometraje “Sin hilo no hay tejido”, y se narra brevemente cómo fue evaluado.

Palabras clave

Interpretación temática; divulgación significativa; cultura de la conservación; Garra de Jaguar; Calakmul; asimetría de género.

Abstract

This paper is an opportunity to make available to the readers a brief synthesis, in the form of a personal reflection, of my Master's thesis in Museum Studies El museo y la promoción de la responsabilidad ciudadana en la conservación del patrimonio arqueológico; caso de estudio: ajuar funerario de “Garra de Jaguar”, mujer y niño, Museo Arqueológico Fuerte de San Miguel, Campeche, México, and to invite them to read it. I present its theoretical foundation, which were in the process of being developed at the time: the so-called “Thematic interpretation, Mexican style”, a communication strategy centered on visitors, that aims to make heritage values meaningful, in order to promote a culture of conservation, and which was applied to the study case. I highlight the mixture of methodologies employed to elaborate the resulting interpretation product: the short video “Sin hilo no hay tejido” (“Without thread there is no loom”); and narrate how the product was evaluated.

Keywords

Thematic interpretation; meaningful dissemination of knowledge; conservation culture; Garra de Jaguar; Calakmul; gender asymmetry.



Quizás la ignorancia, el miedo o la curiosidad me movieron a saber más acerca de una mujer maya que había sido sacrificada para acompañar a su marido, el gobernante Garra de Jaguar de Calakmul. Cuando visité la reproducción de su tumba en un museo de Campeche, me desconcertó que no se le daba ninguna atención especial en la museografía y en el discurso museológico. Su tumba, llena de misterios y objetos magníficos, me daban pie para narrar una historia y tener un propósito para alentar la cultura de conservación.

De ahí se desprende mi tesis en museología, titulada *El museo y la promoción de la responsabilidad ciudadana en la conservación del patrimonio arqueológico; caso de estudio: ajuar funerario de "Garra de Jaguar", mujer y niño, Museo Arqueológico Fuerte de San Miguel, Campeche, México* (Herbert, 2015). No intentaré aquí resumir el contenido de la tesis, sino más bien hacer un recuento personal de algunos de los aprendizajes que logré con su elaboración, que considero relevantes para la educación patrimonial.

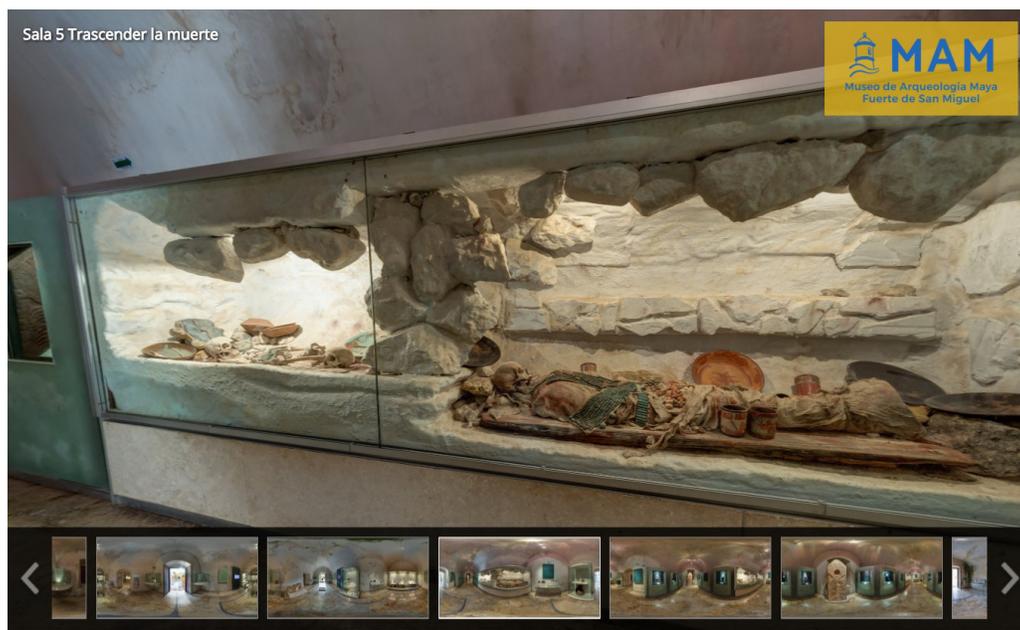


Figura 1. Sala en donde se encuentra el ajuar funerario de Garra de Jaguar, mujer y niño en el Museo de Arqueología Fuerte de San Miguel Campeche. Imagen: ©INAH, 2018.

Estoy convencida de que las nuevas corrientes y la ruptura de paradigmas sobre la razón de ser de los museos deben enriquecer los contenidos y permitir, a las instituciones y la sociedad, construir puentes de comunicación, reflexión y retroalimentación que muevan a la salvaguardia de nuestro patrimonio cultural y natural. El museo es una estructura cambiante, dinámica, y por ello me interesa como espacio para interactuar con la sociedad. En mi papel de restauradora, trabajadora de la cultura, estoy convencida, al igual que muchas otras personas, de que en la medida en que los bienes culturales sean conocidos, entendidos y apropiados por la sociedad en su conjunto, éstos tendrán un sentido y, por lo tanto, la colectividad velará por su permanencia.

Mi interés entonces era encontrar una estrategia que pudiera probar en mi caso de estudio, para de ahí derivar aprendizajes que tuvieran un impacto a una escala más alta. Este trabajo narra ese proceso. Está dividido en cinco secciones: en la primera, trato brevemente el contexto en que ocurre la tesis, esto es, los museos en los que se presenta el patrimonio arqueológico; en la segunda caracterizo, a grandes rasgos, la estrategia de comunicación que finalmente seleccioné, que es la interpretación temática de enfoque antropológico e histórico, en ese momento en pleno desarrollo; en la tercera narro el caso de estudio; en la cuarta, la solución propuesta, un cortometraje; en la quinta, la evaluación del cortometraje, y cierro con algunas reflexiones finales.

El contexto: el papel de los museos en la conservación de patrimonio arqueológico

Me interesó conocer, aunque abordé el tema someramente, las formas de pensar y vivir el patrimonio cultural de la ciudadanía mexicana. El patrimonio sigue siendo motivo de conflicto: para algunas empresas y autoridades gubernamentales se trata de un tema que genera tensión, derivado de los distintos intereses de cada sector al respecto. Sigue ocurriendo el tráfico ilícito y la destrucción de los bienes arqueológicos en nuestro país, como lo constaté entre 2012 y 2013 en las noticias difundidas vía internet por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), durante un año, de 2012 a 2013. No arribo a una conclusión desconocida; sin embargo, quise dejar constancia de que, si no actuamos en consecuencia, el patrimonio lo seguimos perdiendo de manera irreversible y en un corto plazo. El INAH no puede ni debe asumir que la tarea de su preservación es solamente suya.

Derivado de ello, una pregunta obligada fue: ¿cuál era el papel de los museos arqueológicos en la cultura de la conservación? Escogí a los museos Nacional de Antropología, del Templo Mayor, de Antropología de Xalapa y el Arqueológico de Teotihuacán, para evaluarlos y responder a dicha interrogante. Empleé un modelo propuesto por especialistas en estudios de visitantes (el Modelo de Aprendizaje Contextual de Falk y Dierking, 2000), mediante el cual se correlacionan los contextos: sociocultural, físico, el personal y el temporal, para determinar cómo influyen en la experiencia de visita y, en consecuencia, en el aprendizaje de los visitantes.

Es importante señalar un elemento adicional: los museos proporcionan información, pero las descripciones que ofrecen muchas veces no son relevantes para los visitantes, no los tocan y, como afirmó Tilden, el autor del que deriva la tradición a la que se afilia la estrategia que empleé en la tesis, la tarea no es sólo informar, sino provocar a la reflexión (Tilden, 1957).

Respecto al contexto sociocultural que influye en cómo y qué aprendemos, me concentré en la interacción del público con los servicios educativos o el área de comunicación educativa. Las conclusiones a las que llegué después de la observación directa, entrevistas y encuestas cerradas ocuparían mucho espacio aquí, pero recupero cuando menos que todos los museos refuerzan la idea de que la conservación es sólo tarea de los especialistas: el arqueólogo, el restaurador, el historiador, etcétera, es decir, de instituciones y expertos, más no de los ciudadanos, visión que desde mi punto de vista hay que transformar, para convocar a la ciudadanía a asumir su corresponsabilidad en la conservación —evidentemente, en la medida y hasta el punto en el que pueden y deben involucrarse—.



La estrategia a emplear para el caso de estudio

Esta idea, de convocar a la ciudadanía, es una de las centrales en lo que en ese momento se llamaba interpretación temática con enfoque antropológico e histórico. Hoy día, esa estrategia, propuesta por Gándara (1998 y 2003) se ha transformado en toda una metodología, llamada ahora divulgación significativa (Gándara, 2018). Pero, para mi tesis, en su momento, estaba todavía en construcción conceptual. La idea central se deriva de la interpretación temática propuesta por Sam Ham (1992), siguiendo a su vez a Freeman Tilden (1957), mencionado antes. Este último propuso que sólo se conserva lo que se aprecia y sólo se aprecia lo que se entiende, y para que se entienda, es necesario “interpretar” (en el sentido de traducir), el discurso científico en uno que el público entienda y disfrute.

Ham tomó esa idea y la convirtió en un modelo, su modelo EROT: la interpretación (esa traducción hacia el gran público) debe ser entretenida, relevante, organizada claramente para facilitar su comprensión y, sobre todo, centrarse en un grupo limitado de mensajes: los “temas” que son el centro de la comunicación. Gándara proponía, ya desde ese momento (2012), que era preferible llamarles “tesis”, para distinguir tema, de tópico. Las tesis son oraciones enteras, que enuncian una idea completa, mientras que los tópicos son generalmente sólo sustantivos o frases sustantivas. Así, “el ajuar de Garra-Jaguar” es sólo un tópico. Por sí mismo no dice mucho, dado que falta un verbo conjugado que nos diga qué de ese ajuar, y eso, lo que queremos comunicar.

Uno de los puntos focales de la estrategia, dirigida a los grandes públicos, se centra en la interpretación de los valores y significados del patrimonio cultural, es decir, que las personas creen que es importante que se conserve el patrimonio arqueológico cuando le reconocen algún valor.¹ En el caso de mi tesis me interesó resaltar los valores que caracterizan a los bienes de naturaleza arqueológica propuestos por Gándara:²

el valor estético, que nos da asombro y goce, y que se liga a simple contemplación de su existencia; el valor simbólico como eje de identidades locales, regionales y nacionales; su valor histórico como documento de la trayectoria de un grupo humano particular; su valor científico, como evidencia relevante a muchos problemas cruciales sobre la trayectoria del género humano en su conjunto, y por último, su valor económico o comercial, dado que en torno suyo se generan bienes y servicios que crean valor (Gándara, 2001: 18).

Elegí la interpretación temática, entre otras estrategias de comunicación, porque fomenta la colaboración del ciudadano con la conservación de los recursos naturales y culturales; además de que se establecen relaciones con objetos patrimoniales originales. Por lo tanto, refuerza la

¹ A fin de razonar una escala de valores, me sedujo el “proceso de valoración” propuesto por Timothy Darvill (2005: 21), que sin lugar a dudas es de carácter instrumental. El autor establece dos niveles en el campo de la evaluación: lo que él denomina como el “sistema de valoración” y el “sistema de importancia”. El primero son un grupo de orientaciones socialmente definidas y aplicables a todo el recurso y el segundo es determinado a partir de que un grupo interesado aplica criterios de valoración a elementos específicos del recurso para permitir alguna clase de segregación.

² Aunque en la tesis utilicé también la de Darvill (2005: 21), que diferencia entre “valor” e “importancia”. Es instrumentalmente útil para valorar la importancia que reconocían en el patrimonio los museos de la muestra analizada (no hay espacio para comentar aquí, pero que se tratan en detalle en la tesis).



idea de que el objeto ha de estar conservado físicamente, así como su contexto. Como se señaló, tiene por objetivo revelar los valores y los significados del patrimonio de una forma comprensible, entretenida y disfrutable para así crear relaciones intelectuales y afectivas entre el público y el patrimonio (Mosco, 2012).

El caso de estudio: Ofrenda de Garra de Jaguar, mujer y niño

La inquietud de no quedarme en un ejercicio teórico me llevó a trabajar en un caso de estudio, que como ya he referido es la ofrenda de Garra de Jaguar, mujer y niño. Me interesaba determinar, en particular, cómo era percibido por el segmento de la población que visita el Museo Arqueológico Fuerte de San Miguel, Campeche. Me incumbía saber si su reacción al hecho de que una mujer hubiera sido sacrificada porque su cónyuge había muerto, y además se había sacrificado a un infante para el mismo rito funerario, era similar a la mía: saber que se interrumpieron unas vidas en contra de su voluntad, esto me acongoja, aunque debe entenderse en su contexto cultural. Sin embargo, el museo no hace ninguna referencia a las otras personas sacrificadas y se concentra, sin mayor comentario, en el gobernante Garra de Jaguar, normalizando esa práctica prehispánica.



Figura 2. Sala 5 del Museo Arqueológico Fuerte de San Miguel Campeche, a la izquierda se encuentra la ofrenda. Imagen: ©Luz de Lourdes Herbert.





Figura 3. Esqueleto de la mujer, ofrenda funeraria, tumba 6. Museo Arqueológico Fuerte de San Miguel Campeche. Imagen: ©Luz de Lourdes Herbert.

Para ello, apliqué primero una encuesta al segmento de jóvenes en la ciudad de Campeche, en distintas escuelas y universidades, tanto públicas como privadas.³ La encuesta⁴ tuvo varios objetivos: 1) conocer el atractivo que podría tener una oferta nueva de exposición dirigida a jóvenes; 2) saber qué piensan los jóvenes sobre el patrimonio arqueológico y su conservación; 3) si conocen la ofrenda de Garra de Jaguar, mujer y niño; 4) y conocer algunos medios por los que se comunican los jóvenes.

El análisis permitió caracterizar a ese segmento como público meta y definir qué medio podría emplear para crear una oferta cultural. El resultado dio que a 361 jóvenes les interesa y les gusta visitar los museos, a 178 jóvenes les llama la atención la tumba y osamentas de la ofrenda de Garra de Jaguar, más las máscaras de jade, a otros pocos los cañones, y, a uno, los elementos de la arquitectura como el arco o el puente de la entrada. A la mayoría de los jóvenes encuestados les es importante conservar los objetos y las zonas arqueológicas, no obstante, un 3.88% de los encuestados respondieron que les daba igual. Finalmente a 325 jóvenes les sería atractivo el uso de nuevas tecnologías.

³ La encuesta fue diseñada bajo la asesoría de la maestra Ana Lucía Recaman, durante el curso de Gestión impartida en el plan de estudios de Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM). Se levantaron 438 encuestas.

⁴ La encuesta se refirió a una confianza de 95% y un límite de error de estimación de 5%, con la finalidad sobre todo de contar con un diagnóstico cualitativo.



Figura 4. Encuesta en una escuela de la ciudad de Campeche. Imagen: ©Luz de Lourdes Herbert.

Con la información obtenida y, ante la claridad de que no se podía intervenir la propia exhibición de la ofrenda, opté por elegir un medio que a los jóvenes les gusta: el video, como mecanismo para provocar nuevas reflexiones en torno a la ofrenda. El video se colocaría en la sala en la que se exhibe la ofrenda, de manera no invasiva, y constituiría lo que en la metodología de la interpretación temática se conoce como un “programa específico de interpretación”, o sencillamente “programa de interpretación” (Gándara, 2012).⁵

Para su elaboración, combiné varias metodologías dado que, como señalé antes, la divulgación significativa, como hoy la conocemos, estaba apenas en construcción conceptual:

- 1) La interpretación temática de enfoque antropológico e histórico, que se construye a partir de una serie de preguntas que nos conducen a jerarquizar la información y seleccionar los mensajes o tesis principales y los subordinados (Gándara (coord.), 2009: 10-11).⁶ Su centro es mostrar cómo una práctica de alguna otra cultura, que inicialmente puede parecerse exótica o extraña, realmente es una respuesta a necesidades compartidas, lo que nos lleva a reflexionar sobre nuestra propia cultural.⁷ Pretende conectar pasado y presente, así como reflexionar sobre la forma de lograr un futuro común.
- 2) La metodología de interpretación de John A. Veverka, de objetivos interpretativos y con “calidad de exportación”, sustenta que para evaluar los programas interpretativos estos se deben explicitar sus objetivos, los que divide en tres tipos: de aprendizaje, emocionales

⁵ Gándara (2012) Curso “Comunicación Educativa”, Posgrado en Museología, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. Aprovecho para aclarar que Gándara nombraba entonces “plan de interpretación” a lo que yo mencionó como programa de interpretación.

⁶ En 2009 Gándara coordinó un equipo para interpretar el patrimonio cultural del Centro de Histórico de León, Guanajuato, en el que participaron Antonieta Jiménez y Alejandra Mosco. Sus contribuciones, citadas por Gándara, aparecen en la sección “Una integración de metodologías”, del capítulo 3 del Informe del Proyecto (Gándara (coord.), 2009).

⁷ En su formulación actual, ya como “divulgación significativa”, Gándara dice que el objetivo es “desnaturalizar e historizar” la cultura: es decir, que todo en lo cultural es social —no hay nada “natural”— y que todo es dinámico —no hay nada “eterno” y por ello preferible o mejor (Gándara 2012 —texto que, aunque apareció con esa fecha en portada, realmente se publicó hasta finales de 2014) y ya no se incorporó en la tesis que aquí comentamos.



y de conducta (comportamiento). El concepto de “exportable” se refiere a que el público pueda continuar usando la información después de que abandonen el lugar; no implica solamente acciones físicas, sino de naturaleza psicológica, como valorar y comprender, entre otras. Mosco recupera la formulación de Veverka sobre ¿qué queremos que el público sepa, ¿qué queremos que el público sienta, ¿qué queremos que el público haga o no haga? (Veverka, citado en Gándara, 2009: 10-11).⁸

- 3) La idea de “constantes” de Antonieta Jiménez con la que propone buscar “constantes” en la literatura especializada, para ver qué ideas resultan recurrentes; y, combinándolas con lo que se sabe a nivel del conocimiento popular, sean un excelente acceso y una heurística para entender qué hace especial al bien a interpretar —lo que técnicamente se llama “el genio del lugar”— (Gándara (coord.), 2009: 10). En el caso de mi tesis, utilicé también las respuestas de los jóvenes de las encuestas referidas como indicadores de “constantes”. Del segmento de jóvenes encuestados, 238 jóvenes contestaron que no podrían mencionar alguna pieza que les hubiera llamado la atención en el Museo Arqueológico Fuerte de San Miguel, sin embargo 178 se refirieron a la tumba de Garra de Jaguar.
- 4) Un aspecto metodológico que propuse fueron las “ausencias en lo museológico”. Orientar nuestra interpretación temática, también por temas que no han sido tratados en el museo, como es el caso de la mujer sacrificada. Es decir, las omisiones, lo que no se dice. Los temas de género estaban notablemente ausentes en los museos analizados.
- 5) Las acciones aditivas y sustractivas que se presentan en la zona arqueológica, lo que nos da un parámetro de su condición, de igual manera tal información es considerable para diseñar los tópicos dentro del subprograma de interpretación.
- 6) Otro aspecto que consideré dentro de la metodología fue la matriz para la evaluación del potencial interpretativo adoptada por Badaracco y Scull (Morales, 1978 y Varela, 1986). El resultado fue que la ofrenda de Garra de Jaguar, mujer y niño contó con una calificación de buen potencial como bien patrimonial a ser interpretado.

Ejemplos de tópicos/subtópicos y tesis/subtesis

Como se recordará, una de las ideas principales de la interpretación temática es centrar la comunicación en un número limitado de ideas, los llamados temas o tesis. Su formulación es un aspecto clave para poder desarrollar un programa interpretativo.

Con la integración de las metodologías mencionadas se logró definir primero los tópicos del Programa: 1) La importancia de la mujer; 2) El rito funerario como forma de comunicación entre los hombres y los dioses; 3) La arquitectura y el paisaje; 4) El rito funerario a través de los objetos; 5) La conservación del patrimonio cultural y natural como una corresponsabilidad social; y 6) La sociedad como el conjunto de personas que pueden incidir en el presente y futuro de la misma sociedad y de los bienes culturales.

⁸ Veverka ha complementado su metodología y la presenta de manera integral en John A. Veverka (2015) *Advanced Interpretive Planning*, Edinburgh, MuseumsEtc Ltd. Este texto no estaba disponible en ese momento.



Por cuestiones de espacio, solamente menciono algunas de las tesis o ideas centrales que más me gustaron para cada tópico. Para el tópico 1: El sacrificio de esta mujer: ayer era un acto normal, hoy nos desconcierta. Las preguntas que subyacen a la formulación de la tesis derivan del enfoque antropológico de la interpretación temática (Gándara, 2003). Cito algunas de ellas: ¿qué hace especial al bien?, ¿qué lo hace universal?, ¿por qué en el pasado las cosas se hacían de una manera y ahora de otra? Al responderme estos cuestionamientos fui ponderando información y reflexionando sobre lo que me parecía un mensaje significativo y lo que era “exportable” para el público. La pregunta sobre el proceso que conecta el pasado con el presente, obligadamente me llevó a pensar en los feminicidios en México y las prácticas como la ablación en algunos lugares de África. Siento que me quedé corta, que pude haber ampliado los subtópicos pero, en cualquier caso, propuse: “Esta mujer es como tú, es como nosotras”. La mujer era tejedora, así que incluí: “Sin hilos no hay tejido, sin mujer no hay tela”, también aludiendo a la importancia de las mujeres en el contexto social, económico y cultural.

Para el tópico 2 la subtesis fue: “El rito impide el frío que trae la muerte”. En el tópico 3: Las tumbas se construyeron como un refugio para la eternidad, dada la importancia de la arquitectura y el diseño de las tumbas. Respecto al tópico 5, sobre patrimonio la tesis fue Atención: es frágil y se rompe. Finalmente, para el último tópico, el 6, sobre la corresponsabilidad del público, la tesis fue: “Somos lo que conservamos”.

A unos años de distancia de haber elaborado el texto, me sigue vibrando lo anterior, porque me lleva a pensar que conservo valores, cosas, significados, naturaleza, patrimonio, conocimientos y, en suma, todo esto me remite a la cultura de la conservación. Quizás un poco trillado el “somos”, invito al lector a que proponga una nueva tesis interpretativa y me la haga saber. Es un texto extenso, ya que incluí en cada tópico más subtópicos, las tesis y las subtesis, con las respuestas a las interrogantes que propone el enfoque antropológico. El proceso es enriquecedor y da luz para avanzar en lo que se quiere: que el público conozca, se emocione y actúe en consecuencia.

El programa interpretativo: el binomio ofrenda Garra de Jaguar, mujer y niño y el cortometraje “Sin hilo no hay tejido”

Luego de la definición de tópicos y tesis, en lo que se llama hoy “diseño conceptual” de la interpretación, elaboré el guion curatorial (museológico)⁹ y el guion museográfico; a partir de estos definí, diseñé y produje el medio interpretativo a emplear, que en mi caso fue un cortometraje sobre la ofrenda de Garra de Jaguar.

⁹Hoy día usamos “guion académico”, que sería el equivalente al “guion científico” o “guion curatorial” de la tradición museográfica. Se piensa que académico resulta más inclusivo que científico, dado que podría haber bienes para los que se requerirá la participación de un humanista, no necesariamente un científico —como sería el caso al interpretar la vida de un artista— (Gándara, 2019).





Figura 5. Dimensiones de la ofrenda y zona para proyectar el video en la sala 5 del Museo Arqueológico Forte de San Miguel, Campeche. Imagen: ©Luz de Lourdes Herbert.

Si bien hasta aquí podría haber concluido mi texto, me propuse investigar y evaluar el programa de interpretación. Esta parte me interesó sobre manera, ya que son pocos los casos en los que es posible verificar y evaluar lo que hacemos como museólogos e intérpretes. Proponemos, decidimos, diseñamos, trabajamos de manera desmedida, queremos alcanzar que los mensajes lleguen al público, pero ¿tenemos indicadores de que logramos nuestros objetivos? o ¿logramos saber qué mensajes en realidad fueron recibidos?

Así que elaboré el cortometraje titulado “Sin hilos no hay tejido” (omití “Sin mujer no hay tela”, de lo que ahora me arrepiento: hubiera tenido más significado y sentido dejar la tesis completa). Son varias las razones que me motivaron a elegir un cortometraje. Quise elaborarlo por aprender, por seguir las palabras de Gándara: ayuda el uso de la teoría dramática para elaborar los guiones de interpretación —eso me impulsó de alguna manera—. Sin conocer la teoría dramática, me hice de algunos libros de cómo hacer un guion y me asesoré por uno de mis compañeros de museología, el arqueólogo Antonio Caballero, quien había tenido algunas experiencias desarrollando guiones para cortometrajes en museos; así me aventuré en desarrollarlo. Además, era fundamental elaborarlo para originar el binomio ofrenda-cortometraje y estar en la posibilidad de evaluar el video en razón de los objetivos interpretativos definidos.

Poco he hablado de por qué es un binomio. Me explico: sin la posibilidad de cambiar la museografía de la ofrenda de Garra de Jaguar, mujer y niño, en el Museo Forte de San Miguel, decidí hacerla parte de mi nueva propuesta: tapé las cédulas existentes con una pantalla, donde se proyectó el cortometraje. Utilicé el montaje de la ofrenda como parte visible para la interacción con los jóvenes que verían el video.

Realicé el cortometraje, lo más sencillo que pude, en tanto que costé la mayor parte de la producción, aún cuando conté con algunos apoyos en especie de terceros. El relato es a través de dibujos animados que intercalan escenas de la selva de Calakmul y un diálogo entre la madre y su hijo (un joven), momentos antes de ser sacrificada, como era costumbre, ante la muerte de su esposo, Garra de Jaguar.

Sumando el bagaje de información y un enriquecimiento personal, a medida que fui elaborando el texto de mi tesis, estuve en condiciones de plantear el binomio.



Figura 6. Proyección del video en la sala 5, Museo de Arqueología Fuerte de San Miguel Campeche. Imagen: ©Marco Carbajal.

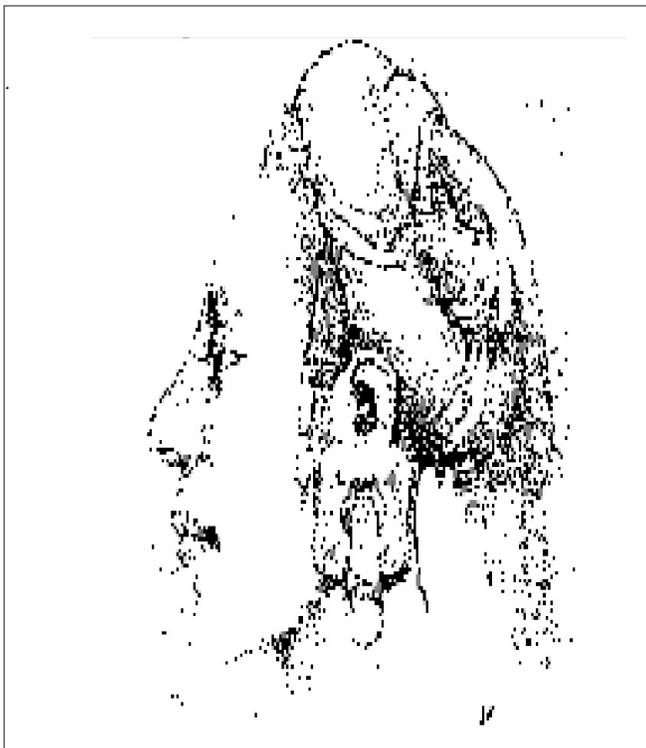


Figura 7. Reconstrucción hipotética del rostro de la probable esposa de Garra Jaguar. Imagen: dibujo ©V. Tiesler.



Evaluación de los objetivos interpretativos y del binomio

Con el gran apoyo del responsable de los museos del INAH de Campeche, el antropólogo Marcos Carbajal, y con el entusiasmo y las facilidades otorgadas por el personal del Centro INAH de esa entidad, logré efectuar el experimento “binomio ofrenda-cortometraje”, a la par que contar con un grupo de enfoque (doce jóvenes locales —voluntarios— de la ciudad de Campeche): su opinión fue considerada como un punto referencial de opinión.

Antes de proseguir, es indispensable mencionar los objetivos interpretativos que me planteé, siguiendo a Veverka (citado en Gándara (coord.), 2009), al igual que a Pérez Santos (2000: 156); centré la evaluación en ellos:

- 1) Que el público objetivo conociera quién fue una de las personas sacrificadas en vida, la razón de ser sacrificada (en particular de la mujer) y de los objetos ofrendados.
- 2) Que el público objetivo sintiera empatía con la mujer y sus preocupaciones, que se sintiera conmovido ante las pérdidas humanas o materiales.
- 3) Que el público objetivo saliera —después de ver el cortometraje— motivado e interesado por Calakmul (como recurso cultural y natural) y, por lo tanto, lo conozca, estudie y se interese en él; que sea una activista en pro de su conservación y, finalmente, sea un aliado en esa tarea.
- 4) Que el cortometraje lleve al público objetivo a una autorreflexión sobre cuál es su comportamiento hacia el patrimonio arqueológico y natural.

Evaluar el binomio referido tuvo como propósito principal verificar si los objetivos de interpretación se habían logrado; y contar con información concreta para mejorar la propuesta museológica. Además, de diseñar una metodología de análisis y procesamiento de la información, para efectuar propiamente la evaluación.

No fue una tarea fácil diseñar la metodología. Me acerqué, en su momento, a las personas de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNMyE) del Instituto Nacional de Antropología e Historia, que se encargaban de efectuar los estudios de público en los museos de la Institución, pero sin grandes avances en ese momento en lo que a mí me interesaba. Sin antecedentes sobre metodologías para los fines que yo perseguía, y sin experiencias documentadas sobre tal aspecto, en particular en México, diseñé, desde mi perspectiva, una metodología original y funcional, que se puede ir perfeccionando.

La metodología es sencilla en cuanto a instrumentar las dinámicas para la evaluación, dividida en tres momentos: *a)* Primer día, se entregó al grupo de enfoque el cuestionario #1 para aproximarme a su contexto personal y expliqué el ejercicio general; *b)* Segundo día, consistió en visitar la sala 5, tal como está en su diseño curatorial y museográfico, haciendo el recorrido libre y el llenado del cuestionario #2; *c)* Tercer día, el mismo grupo de enfoque hizo la visita a la sala 5, tomaron una silla antes de entrar a la sala y la colocaron viendo hacia la pantalla; junto a la gran ofrenda, se proyectó el cortometraje (y luego de verlo, el grupo llenó del cuestionario #3, sin restricciones de tiempo); *d)* Mesa de diálogo enfocándonos sobre los mismos cuestionarios #2 y #3, pero ahora las respuestas fueron abiertas y los comentarios los fueron compilados por personal del Centro INAH.





Figura 8. Llenado de cuestionario en el Museo de Arqueología Fuerte de San Miguel Campeche. Imagen: ©Luz de Lourdes Herbert.

En términos estrictos el binomio fue evaluado. El método de análisis me pareció más complejo y la interpretación de los resultados no fue tarea fácil. No hay espacio para tratar los detalles, baste con mencionar que los resultados arrojaron que: el objetivo más logrado fue el emocional, luego el cognitivo y, finalmente, el actitudinal.

Llegué a varias conclusiones aleccionadoras, aunque solamente mencionaré aquí algunas de ellas: pesó más la imagen real que los dibujos, lo que hizo que los jóvenes valoraran más el mensaje acerca de la conservación de los recursos naturales, ya que, seguramente, están más educados en ese tema. No mostré actividades que ellos pudieran emprender en pro de la conservación, el cortometraje no las indica en específico, pero un dato significativo fue que antes de ver el video, el 0% de los jóvenes encuestados mencionó la conservación o preocupación por el patrimonio, en contraste con el 25%, que respondió algo sobre cuidar nuestro pasado. Por desgracia, no hubo un efecto revelador en cuanto al problema de la asimetría de género que plantea el sacrificio de la esposa de Garra de Jaguar.

Algunas reflexiones finales

Los otros objetivos se cumplieron en menor manera, pero todos los resultados arrojaron ideas sobre cómo mejorar el video. Es importante señalar que, aún con sus limitaciones, la evaluación del programa de interpretación es la primera que se practica en México y ha permitido aprender mucho al respecto.



Con todo, parecería que la estrategia de comunicación sobre interpretación temática con enfoque antropológico e histórico es una apuesta correcta a la cultura de la conservación, en educación patrimonial, que parece rendir frutos.

Además de aprender mucho al elaborar un cortometraje, me divertí y compartí gratos momentos con las distintas personas involucradas. Tengo la inquietud de rehacer el cortometraje, consiguiendo recursos para mejorar el existente; y producir otro, con el tema del joven sacrificado. Empezar una serie con la intención de dinamizar las exposiciones permanentes. Además de capacitarme en los temas de estudio de públicos y en lo que se ha avanzado en la interpretación temática en estos años, ahora convertida en divulgación significativa.

*

Referencias

Darvill, Timothy, Mathers, Clay, y Little, Barbara J. (2005) *Heritage of Value, Archaeology of Renown: Reshaping Archaeological Assessment and Significance (Cultural Heritage Studies)*, Gainesville, University Press of Florida.

Falk, John H., y Dierking, Lynn (2000) *Learning from Museum a visitor Experiences and the Making of Meaning*, Boston, Altamira Press.

Gándara, Manuel (2001) *Aspectos sociales de la interfaz con el usuario, una aplicación en museos*, tesis de doctorado en Diseño, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

Gándara, Manuel (coord.) (2009) Proyecto de Interpretación del Patrimonio Cultural de León. Documento Maestro [documento inédito], León, Instituto Cultural de León.

Herbert, Luz de Lourdes (2015) *El museo y la promoción de la responsabilidad ciudadana en la conservación del patrimonio arqueológico; caso de estudio: ajuar funerario de "Garra de Jaguar, mujer y niño", Museo de Arqueología Fuerte de San Miguel, Campeche*, tesis de maestría en Museología, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete -Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Larsen, David L. (2003) "An interpretive dialog", en *Meaningful Interpretation: How to Connect Hearts and Minds to Places, Objects, and Other Resources*, Washington, Eastern National/National Park Service.

Mosco, Alejandra (2012) *Metodología interpretativa para la formulación y el desarrollo de guiones para exposiciones*, tesis para obtener el grado de maestra en Museología, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

Pérez Santos, Eloísa (2000) *Estudio de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*, Gijón, Ediciones Trea.

Veverka, John A. (2015) *Advanced Interpretive Planning*, Edinburgh, MuseumsEtc Ltd.

Villoro, Luis (1982) *Creer, saber, conocer*, México, Siglo XXI.





"Mujer Escarificada" o "Venus Huasteca" descubierta en la zona ceremonial de Tamtoc.

Imagen: ©Olvera y Escobar, 2014.

Construcción de una narrativa del patrimonio arqueológico de Tamtoc desde la divulgación significativa

Uriel Alan Olvera Portilla* y Génesis Lilibeth Escobar Lacunza**

*Centro INAH Veracruz

**El Colegio de Michoacán A.C.

Resumen

La divulgación significativa es una estrategia de comunicación desarrollada para la educación patrimonial. Dicha estrategia propone una serie de pasos que facilitan la construcción de mensajes que se integran en programas de educación patrimonial para generar una cultura de conservación. Para este artículo, hemos decidido exponer una síntesis de la narrativa propuesta para la divulgación de la zona arqueológica de Tamtoc, cuyas características permiten desarrollar los contenidos mínimos, los tópicos y presentar los acontecimientos del sitio de una manera clara, concisa y atractiva.

Palabras clave

Tamtoc; divulgación significativa; narrativa; educación-patrimonio; interpretación patrimonial.

Abstract

Significant disclosure of cultural heritage is a communication strategy developed for heritage education. This strategy proposes a series of steps that will allow the construction of messages that are articulated into heritage education programs to generate a culture of conservation. In this article, we will present a synthesis of the narrative proposed for the dissemination of the archaeological zone of Tamtoc, whose characteristics allows to improve the contents, topics and a presentation of the events of the site in a clear, concise and attractive way.

Keywords

Tamtoc; significant disclosure of heritage; narrative; heritage education; heritage interpretation.



Como disciplina académica, la arqueología ha conformado un corpus que comunica a una comunidad científica los resultados sobre su objeto de estudio: cultura material y sociedad. Al asumir un compromiso social, socializa el conocimiento producido a través de diversos medios, como museos y zonas arqueológicas abiertas al público. Pensamos que la arqueología intenta consolidar la relación sociedad-patrimonio, mediante narrativas sustentadas en evidencias materiales que dan cuenta de la trayectoria humana en el tiempo. Se espera que la sociedad actual las retome y le sirvan para entender su presente.

Ahora bien, el patrimonio arqueológico es el elemento central, pero, por sí mismo, no comunica sus valores patrimoniales, y desde luego, tampoco nos cuenta las historias del pasado. Para ello, se han especializado comunicadores educativos, talleristas, pedagogos e incluso la propia arqueología y la museología. En la Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía (ENCRyM), se ha desarrollado una herramienta llamada divulgación significativa (Gándara, 2018). Esta estrategia de comunicación, dirigida a los grandes públicos, nos da la posibilidad de construir, a partir de la evidencia científica, narrativas orientadas a través de una serie de principios y elementos que componen la estrategia, que ejemplificaremos más adelante. La intención es que, al presentar el patrimonio arqueológico por medio de la divulgación significativa, se puedan comunicar los valores patrimoniales, se provoque así la empatía y, con ello, se fomente una cultura de conservación.

Para nuestro caso de estudio, decidimos aplicar la estrategia a la zona arqueológica de Tamtoc, San Luis Potosí. Cabe mencionar que presentaremos solamente algunos elementos de nuestro Plan de Divulgación —que es como se llama al conjunto de una propuesta específica de divulgación—. El plan se describe en extensión en Escobar y Olvera (2018).

Hemos dividido este texto en tres secciones: en la primera trataremos brevemente, la relación patrimonio-educación y cómo ésta nos lleva a pensar en la necesidad de consolidar la educación patrimonial no formal; en la segunda, mencionamos algunos elementos de la divulgación significativa que permitieron construir una propuesta de divulgación del patrimonio arqueológico de Tamtoc; y, por último, expondremos la narrativa construida para este sitio.

El patrimonio arqueológico y su relación con la educación

Cuando de educación se habla, de inmediato se distingue entre la formal y la no formal. De estas dos variantes, el patrimonio se asocia de manera directa a la educación no formal, ya que la socialización del mismo se desarrolla principalmente en museos y zonas arqueológicas, ajenas en su mayoría al vínculo escolar. Sin embargo, en el caso de México, el patrimonio arqueológico e histórico se ha ligado a la educación formal a través de los libros de texto y de excursiones escolares a espacios patrimoniales. Esto tiene que ver con su institucionalización, que vinculó las funciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) a la Secretaría de Educación Pública (SEP), conformándose el binomio educación-cultura.

En esta etapa de institucionalización, el binomio mencionado comenzó a tener injerencia sobre las políticas que permeaban en México y en la formación de los ciudadanos, bajo un discurso nacionalista. Por ello, una vez iniciada esta etapa:



La cultura, se institucionalizó como un instrumento de cohesión social bajo un proyecto de políticas públicas encargadas de generar un sentido de unidad entre las poblaciones diferentes en lo cultural, social y económico, y de seleccionar, compilar y recrear los elementos que formarían la plataforma de memoria histórica y de cultura que sería común para los mexicanos (Pérez, 2012: 30).

En este tenor, el patrimonio se introducía en las políticas educativas; las estrategias de comunicación empleadas por los arqueólogos fueron y son a través de la enseñanza escolar de la historia. Por ello, la educación formal y el patrimonio arqueológico tenían “la tarea de establecer los cimientos de la ciudadanía, pero no sólo como aparato hegemónico e ideológico [...] sino también como el espacio privilegiado para la transmisión de los principios de convivencia cívica” (García, 2016: 126-127).

Pese a los cambios en los objetivos de la educación formal en México, los especialistas estiman que su decadencia surgió a finales de los años ochenta, con el gobierno de Miguel de la Madrid y la entrada del neoliberalismo. Esta situación provocó transformaciones en el país que llevaron con el paso del tiempo a una grave crisis económica, política, social, cultural y educativa (Sosa, 2012).

Mencionamos este contexto para proponer que tanto la educación como la concepción del patrimonio han sufrido cambios. Mientras que la educación se ha intentado someter a intereses de organismos internacionales, el patrimonio es empleado “como un recurso económico sobre el que pivotea la lucrativa industria del turismo cultural” (González-Varas, 2014: 21).

Por lo tanto, si el sentido primario del patrimonio se vuelve mercantil, podemos decir que, las consecuencias serían desligarnos de nuestro pasado prehispánico y concebirlo como un objeto sin otro valor que el económico, aislado de nuestro devenir histórico y actual. Si bien el patrimonio puede ser usado para fines políticos, económicos o ideológicos, es nuestra labor como especialistas ayudar a divulgar los valores patrimoniales que, a su vez, pueden contribuir a resolver problemas actuales.

Entonces, si la educación actual favorece exigencias empresariales de cantidad por calidad y el patrimonio se ha usado como motor de desarrollo (turismo), ¿cómo podríamos contrarrestar estas dinámicas? Es aquí cuando consideramos que surge la necesidad de fomentar una educación patrimonial que permita comunicar la importancia del patrimonio y, al mismo tiempo, conocer los procesos históricos por los que ha pasado la humanidad. Si vemos a la educación “no como un proceso de comunicación que busca dar a conocer, sino como una vía de doble dirección, un puente” (Fontal, 2003: 115), podremos acercarnos a construir una educación que nos permita acercar el patrimonio a la sociedad y, desde la arqueología, a través del estudio de la cultura material, entender “que las civilizaciones puedan ser vistas, tocadas y discutidas, lo que convierte al pasado en algo vivo y concreto” (García, 2009: 23).

Por ello, como parte de los mecanismos que hacen frente a las posturas excluyentes de la cultura y, a su vez, ven al patrimonio como un activo económico, la arqueología ha desarrollado variantes o especializaciones en las que hay una fuerte participación de comunidades y grupos sociales, como

lo son la arqueología comunitaria (Rodríguez, 2019), la arqueología pública (McGimsey, 1972), la divulgación significativa (Gándara, 2018) y, en ese terreno, la arqueología y la educación (García, 2009). En nuestro caso, nosotros adoptamos esta última, como una manera de complementar lo que la educación formal ha desatendido en los últimos años.

La educación patrimonial por medio de la divulgación significativa

Para quienes divulgamos el patrimonio y venimos de una tradición académica en arqueología, resulta una tarea complicada comunicar nuestros resultados de investigación a los grandes públicos. Como arqueólogos, no somos formados para divulgar nuestros resultados; y, cuando nos toca hacerlo, comúnmente cumplimos con nuestras expectativas, pero no con las del público que se acerca a conocer nuestro trabajo.

Si partimos de una postura en la que la arqueología es una ciencia social-histórica que nos permite entender el pasado, satisfacer las necesidades de sociedades contemporáneas y conocer las razones por las cuales somos lo que somos hoy en día; entonces, esa postura responde inherentemente a un compromiso por divulgar la información arqueológica con el objetivo de conocer “los cambios y transformaciones que han acontecido en las sociedades del pasado y cuyo conocimiento es importante a la hora de hablar del presente” (Gordones, 2012: 223).

Bajo ese supuesto, vinculamos la arqueología con la divulgación significativa; estrategia de educación patrimonial, adaptada al contexto mexicano, desarrollada originalmente en Estados Unidos, en el Servicio de Parques Nacionales (National Park Service), llamada “interpretación temática” (Ham, 1992 y 2013). Debe su nombre a que propone que hay que reducir el número de mensajes a comunicar, los “temas” —que, en México, Gándara prefiere llamar “tesis”— (Gándara, en prensa), para evitar la confusión entre “tema” y “tópico”, que se puede producir en español. En cualquier caso, es una o cuando mucho dos oraciones relacionadas, que expresan una idea completa, la idea central del “programa de divulgación” en nuestro caso: el cedulaario.

Esta estrategia no sólo es la traducción del lenguaje especializado cuando se va a usar para presentar algo al gran público, sino que opta por comunicar un número reducido de mensajes, que brinden experiencias relevantes y significativas; y, con ello, fomentar la empatía con el patrimonio y, promover la apreciación de sus valores, así como generar una cultura de conservación. Su relevancia radica en que, a través de esos mensajes, se puede provocar un cambio en el comportamiento de las personas y hacer evidente la importancia del patrimonio.

En otras palabras, mientras más atractivas, emocionantes y sobre todo “relevantes”, sean las experiencias que ofrezcamos a los visitantes, mayor será la probabilidad de que entiendan y retengan nuestros mensajes: “El afecto genera relevancia” (Gándara, 2018: 59).

Por ello, para entender cómo la divulgación significativa apoya la educación patrimonial, nos permitimos mencionar algunos de sus elementos que facilitan construir mensajes y contar historias de forma atractiva, emocionante; y a la vez, relevante para quienes los reciben. Mostraremos el enfoque antropológico-histórico de dicha estrategia y la narrativa como dos de los elementos que nos permitieron construir nuestra propuesta para Tamtoc.



Como primer elemento está el enfoque antropológico-histórico, su particularidad radica en el desarrollo de mensajes para entender que las condiciones actuales de la sociedad son producto de procesos históricos que se pueden cambiar. Es decir, se busca desnaturalizar e historizar. De acuerdo con lo anterior:

Es necesario “desnaturalizar” la cultura —es decir, mostrar que no hay prácticas culturales “naturales” o “normales”—, sino que todas son producto de dinámicas sociales que explican su funcionamiento y que sólo son una de muchas soluciones posibles, todas igualmente legítimas; e “historizar” la cultura —es decir, combatir la idea de que las prácticas actuales son las que “han existido siempre”, “son eternas”, o forman parte de una “esencia humana” que trasciende el tiempo y el espacio (Gándara, 2012a: 226).

Tal enfoque ayuda a desarrollar una narrativa que muestra mejor el valor patrimonial. Aunado a ello, deja ver, a través de la evidencia del patrimonio, que podemos optar por un destino mejor, diseñar un futuro más equitativo y sostenible (Gándara, 2018: 52) gracias a los principios que persigue:

- *Hay que destacar las diferencias entre épocas y culturas, y el hecho de que todas son respetables y valiosas*
- *No perder de vista, ante estas diferencias, lo que nos hace una misma especie y un mismo género humano: aquello que nos es común*
- *Presentar entonces como interrogantes o misterios por resolver, el cómo es que esas diferencias se generaron, o lo que es lo mismo, cómo es que llegamos hasta la situación presente de nuestra cultura (Jiménez, 2015: 66).*

Estos últimos tres principios ayudarán a construir y trabajar con aquello que la presente narrativa persigue; nada entre lo social es “normal” o “natural”, sino que es producto de un cambio: todo es histórico, por lo que la sociedad actual que puede modificarse para mejorar.

La narrativa en Tamtoc

Llamamos “narrativa” o “relato” a la historia a contar en un programa de divulgación, como puede ser el cedulario, una visita guiada o una audioguía. Se busca relatar historias que “toquen” emociones y provoquen una reflexión. Para ello, incorpora los elementos básicos de una historia (planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace) (Gándara, 2012b; Escobar y Olvera, 2018: 59). Para su desarrollo se retoman temáticas que surgen de encuestas aplicadas a los visitantes en torno a sus intereses (cuando se cuenta con ellas) —o bien la selección hecha por los divulgadores—; mientras que el contenido, es decir, la información académica que sustentará la narrativa, se retoma de los resultados de investigaciones académicas que previamente se han consultado y que comprenden el guion académico de divulgación.¹

¹ Este guion es el equivalente al guion museográfico en la museografía tradicional. Es el segundo documento de la metodología. El primero, que equivale al “guion temático” o “guion museológico”, se llama “diseño conceptual” en la metodología de la divulgación significativa. El tercer documento se llama “guion de divulgación”, y su centro es, precisamente, el “relato” o narrativa a contar. Es de este documento del que presentamos elementos en el presente texto.



En nuestro caso de estudio, se trabajó la zona arqueológica de Tamtoc (Figura 1), sitio arqueológico ubicado en lo que se ha considerado la frontera noreste de Mesoamérica, en la actual región potosina de la Huasteca. El periodo de ocupación de ese asentamiento va del 150 a.C. a 1525 d.C. según algunas dataciones recientes (Martínez, 2018), con importantes altibajos demográficos durante el mismo (Córdova *et al.*, 2012: 401-412).



Figura 1. Plaza Principal vista desde Piedras Paradas. Imagen: ©Olvera y Escobar, 2014.

El sitio fue explorado por primera vez en 1937 a cargo de Stresser-Péan, y desde entonces, se han encontrado evidencias arqueológicas de un asentamiento de gran magnitud. Uno de los elementos más relevantes es la extraordinaria manufactura de esculturas en piedra arenisca de proporciones extraordinarias, como La Sacerdotisa, y de formas poco vistas en Mesoamérica, como La Venus y El Gobernante (Figura 2). Además, el sitio presenta un importante panteón de restos óseos asociados a rituales mortuorios. De este conjunto de rituales sobresalen el sacrificio de flechamiento y el entierro de individuos con malformaciones en un contexto ritual único (Figura 3).

Después de muchos años de investigaciones (discontinuas), fue hasta 2006 que el sitio se abrió al público. Desde entonces, se ha desarrollado una importante labor de divulgación a través de visitas guiadas. A pesar de ese gran esfuerzo y de seguir creciendo exponencialmente su visita (como parecen indicar los registros estadísticos), llegará un punto en el que se complique tal dinámica de interacción, el requerirse muchos guías, por lo que serán necesarios otros recursos de divulgación. Por ello, consideramos pertinente trabajar en una propuesta de cedulario² que a la fecha no hay en el sitio.

² Es decir, los textos que se ubican sobre diferentes tipos de soporte in situ, tarea de la que se encarga la Dirección de Operación de Sitios del INAH.





Figura 2. Monolito de La Sacerdotisa (dimensiones 8 X 4m y 50 cm de grueso). Imagen: ©Olvera y Escobar, 2014.



Figura 3. Túmulos funerarios de La Noria, en éstos se encontraron restos óseos de personajes con enfermedades. Imagen: ©Olvera y Escobar, 2014.

Para el caso de Tamtoc la narrativa o relato tuvo como eje central la concepción del cuerpo humano, tema elegido por ser un sitio con una gran cantidad de entierros, muchos de ellos con patologías y por ser uno de los temas de interés para los visitantes.

A continuación, presentamos la tesis central que proponemos para el cedulario; y más adelante, la narrativa que nos permitió construirla e intentaremos relacionar los principios del enfoque antropológico-histórico con la narrativa presentada para Tamtoc.

Tesis principal:

“Aquí, el cuerpo expresaba orgullo y no vergüenza ¿Así se ve en tu cultura?”.

Una tesis subsidiaria³ es:

“¿Alguna vez te han dicho que eres raro, feo o te han llamado por algún apodo que te hace sentir mal?”

El desarrollo —incluyendo el fundamento académico de la idea a comunicar— es el siguiente y lo haremos refiriendo cada elemento a los principios del enfoque antropológico-histórico.

El primer principio del enfoque antropológico dice:

- Hay que destacar las diferencias entre épocas y culturas y el hecho de que todas son respetables y valiosas.

Este principio lo podemos relacionar con la narrativa de Tamtoc elaborada por Escobar y Olvera en el 2018 y que presentamos abajo como paráfrasis, cuando se habla de las deformaciones físicas causadas por las enfermedades del yaws y la tuberculosis vertebral:

Para las sociedades mesoamericanas el cuerpo, sus transformaciones y sus tratamientos, representaba mucho más que la apariencia física. Para grupos como los Teenek, éste tenía una conexión con la tierra y era visto como una extensión de la misma. El cuerpo humano es en sí, un microcosmos de la Madre Tierra: al igual que ella, en su interior fluye el agua o la sangre. Por tanto, el individuo teenek, como un microcosmos vinculado a Miim Tsabaal, puede causar cualquier alteración o calamidad de tipo ambiental, al transgredir alguna norma moral: asesinato, incesto, omitir rituales, etc. (Urquijo, 2010: 7).

En la antigua ciudad de Tamtoc, vivió un grupo de personas que tenían deformaciones físicas causadas por las dos enfermedades antes mencionadas: el yaws y la tuberculosis vertebral (Hernández, 2012), muchos de ellos eran niños y jóvenes que debido a alguna de ellas, murieron a temprana edad. Sus cuerpos, fueron enterrados en La Noria, espacio ritual de gran trascendencia

³ Son los mensajes subordinados que complementan o explican la tesis principal. En este caso, se formuló como pregunta, aunque normalmente es una oración en modo indicativo, no una interrogación.



por concentrar el monolito de La Sacerdotisa y a su vez es un nacimiento de agua. Los investigadores apuntan que las deformaciones en esos cuerpos fueron el motivo para considerarlos seres especiales, además de haber sido sepultados en un espacio considerado sagrado.

Nuestra intención en esta parte de la narrativa es mostrar al cuerpo desde la percepción de otras sociedades que habitaron en otra época y reflejar las diferencias con nuestra forma de percibir a un mismo fenómeno.

El segundo principio del enfoque antropológico-histórico establece:

- No perder de vista, ante estas diferencias, lo que nos hace una misma especie y un mismo género humano: aquello que nos es común.

En la narrativa de Tamtoc tal principio se relaciona con la parte que habla de las prácticas y tratamientos que las sociedades practican en el cuerpo, reconociendo que pese a las diferencias culturales todas las sociedades hacen prácticas en él. Para relacionarlo retomamos un fragmento de la narrativa, de nuevo, con una cita:

Nuestro cuerpo siempre ha tenido tratos particulares y distintos en las sociedades antiguas y modernas. Además de requerir de necesidades biológicas y cuidados para su subsistencia, a lo largo del tiempo, los seres humanos han realizado prácticas y tratamientos especiales en él: “el cuerpo, su representación, y su capacidad de transformación y cambio, se reconocieron como parte importante de los procesos culturales” (Salerno y Alberti, 2015: 11, citado en Escobar y Olvera, 2018: 138).

Es por ello que el cuerpo es importante en la organización y reproducción de la sociedad.

Los arqueólogos han demostrado que la vida social en el pasado también tuvo en cuenta la apariencia, y se fundó en diversas reglas y controles corporales [...]. El destacado sociólogo del cuerpo Chris Schilling [...] ha planteado que toda cultura y sociedad posee “cimientos corporales” (“embodied foundations”), y que el cuerpo puede servir como modelo o imagen de la sociedad o sistema social [...] (Salerno y Alberti, 2015: 12).

Se muestra que pese a las distintas prácticas culturales que realizan los humanos en el cuerpo, todos lo reconocen como parte fundamental de los procesos culturales y, por ello, el cuerpo se vuelve importante dentro de la organización y de la reproducción de la sociedad.

El tercer principio del enfoque antropológico-histórico establece:

- Presentar entonces como interrogantes o misterios por resolver, el cómo es que esas diferencias se generaron, o lo que es lo mismo, cómo es que llegamos hasta la situación presente de nuestra cultura.

En este último principio, a través de hacer evidentes otras diferencias entre sociedades antiguas y modernas, se busca llegar a la reflexión sobre las diferencias entre las prácticas antiguas en Tamtoc y las de la sociedad actual. Al hacer explícita la desigualdad en oportunidades, como la



infraestructura pública. Buscamos hacer ver cómo pasamos de una sociedad donde las personas con diferencias físicas eran consideradas especiales, a una sociedad donde las diferencias físicas son un impedimento y un factor de discriminación para algunos. En la narrativa, se expresa como:

En la actualidad, vivimos un tiempo de intolerancia y desigualdad, especialmente para aquellos que sufren de alguna enfermedad, que los vuelve distintos físicamente ante el resto. Las pocas oportunidades para desarrollarse laboralmente, la desigualdad ante el desarrollo escolar, la falta de atención en las calles con vialidades, edificios, transportes y comercios inadecuados para personas con discapacidad, habla de una sociedad que ha olvidado a una parte de sus miembros.

No hay duda de que nuestra percepción, y uso del cuerpo en las sociedades modernas ha cambiado. Por ello, Tamtoc es el ejemplo de una sociedad que vivió respetando las diferencias corporales, al concebir al cuerpo como una extensión con la tierra, y sobre todo sin discriminación ante las diferencias físicas. Tamtoc nos enseña que podemos vivir en una sociedad, que respeta por igual a todos los miembros de su comunidad y que podemos regresar a ser una sociedad que incluye y respeta a todos (Escobar y Olvera, 2018: 140).

Este sencillo ejemplo, que destaca la particularidad de los entierros de la noria de Tamtoc, nos muestra que desde la antigüedad realizamos prácticas culturales con nuestros cuerpos y, además, las diferencias entre el pasado y el presente nos posibilitan ver que el patrimonio es la evidencia de la diversidad cultural, y la naturaleza cambiante de lo social abre el camino a lo que Gándara llama “el principio de la esperanza”: si las prácticas culturales son cambiantes, quizá “podemos optar por un destino mejor, diseñar un futuro más equitativo y sostenible” (Gándara, 2018: 52).

A manera de reflexión

Hasta aquí, al reflexionar sobre la importancia de una educación patrimonial, podemos expresar que los problemas en la educación formal y la notable desatención en materia patrimonial (arqueológica) necesitan ser atendidos mediante otras estrategias de educación no formal que ayuden a fomentar una educación patrimonial. En tal sentido, consideramos que la divulgación significativa, como una estrategia de comunicación para la educación no formal, ayuda a divulgar los valores del patrimonio arqueológico y, con ello, a complementar lo que en la educación formal se ha ido perdiendo.

Hemos desarrollado la presente narrativa seleccionando algo de lo mucho que se podría decir sobre Tamtoc, aquello que ayude a que el público que visita las zonas arqueológicas se apropie de ellas; que relacione el pasado con su presente; que le otorgue sentido y pueda reflexionar sobre antiguas prácticas que muestran que aquello que consideramos “natural” hoy, era distinto en el pasado, y quizá puede modificarse en el futuro. Con ello, al emplear los principios del enfoque antropológico-histórico, esperamos que ayuden a entender que somos los seres humanos quienes reproducimos socialmente los hábitos y prácticas culturales dentro de nuestra sociedad y que no hay prácticas “naturales”.



Para concluir, consideramos que el desarrollo de narrativas elaboradas bajo los elementos y principios de la divulgación significativa permitirán construir historias y mensajes para comunicar mejor la importancia del patrimonio y sus valores. También podrá así reforzar una educación patrimonial, que retome la importancia del patrimonio como recurso de aprendizaje y no como una mercancía para usufructo de la industria turística ayudando a paliar así las deficiencias en la educación formal.

*

Referencias

Córdova, Guillermo *et al.* (2012) "Hacia la comprensión del devenir urbano de Tamtoc", en Guillermo Córdova, Estela Martínez y Patricia Hernández (eds.), *Tamtoc: esbozo de una antigua sociedad urbana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 401-412.

Escobar, Génesis, y Olvera, Uriel (2018) *Divulgación Significativa del Patrimonio Arqueológico de Tamtoc*, tesis de licenciatura en Arqueología, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Fontal, Olaia (2003) *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e internet*, España, Ediciones Trea.

Gándara, Manuel (2012a) "La divulgación de la arqueología: una aproximación desde el marxismo al problema de la 'puesta en valor'", *Boletín de Antropología Americana* (47): 203-228.

Gándara, Manuel (2012b) "La narrativa y la divulgación significativa del patrimonio en sitios arqueológicos y museos", *Gaceta de Museos* (54): 17-23.

Gándara, Manuel (2018) "De la interpretación temática a la divulgación significativa del patrimonio arqueológico", en Manuel Gándara y María Antonieta Jiménez (coord.), *Interpretación del patrimonio cultural: pasos hacia una divulgación significativa en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Secretaría de Cultura, pp. 29-96.

Gándara, Manuel (en prensa) "Los retos de la interpretación del patrimonio arqueológico —más allá de Genius Loci—", en *Memorias del Primer Congreso Latinoamericano de Interpretación del Patrimonio*, Zamora, El Colegio de Michoacán.



García, Natzín (2009) *Arqueología y educación: una propuesta didáctica para la enseñanza de la arqueología en la educación secundaria*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

García, Magdalena (2016) "Una reflexión a propósito del papel de los arqueólogos y la educación en México", *Voces y Silencios: Revista Latinoamericana de Educación*, 7 (2): 119-137.

González-Varas, Ignacio (2014) *Las ruinas de la memoria: ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*, México, Siglo XXI/Universidad de Autónoma de Sinaloa/El Colegio de Sinaloa.

Gordones, Gladys (2012) "La arqueología social latinoamericana y la socialización del conocimiento histórico", en Henry Tantaleán y Miguel Aguilar (eds.), *La arqueología social latinoamericana: de la teoría a la praxis*, Bogotá, Universidad de los Andes, pp. 221-238.

Ham, Sam (1992) *Environmental Interpretation*, Golden, North American Press.

Ham, Sam (2013) *Interpretation: Making a Difference on Purpose*, Golden, Fulcrum.

Hernández, Patricia (2012) "Los entierros de La Noria: esbozo bioarqueológico", en Guillermo Córdova, Estela Martínez y Patricia Hernández (eds.), *Tamtoc: esbozo de una antigua sociedad urbana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 95-126.

Jiménez, Antonieta (2015) *La vinculación social en arqueología: planeación del impacto social de un proyecto arqueológico*, Zamora, El Colegio de Michoacán.

McGimsey, Charles (1972) *Public Archaeology*, New York, Semir Press New York and London.

Pérez, Maya (2012) "Patrimonio, diversidad cultural y políticas públicas. Preguntas frecuentes", *Diario de campo*, 7: 5-82.

Rodríguez, Iris (2019) "Interdisciplina y arqueología comunitaria en la protección del patrimonio arqueológico", *Boletín Antropológico* (97): 36-56.

Salerno, Melisa, y Alberti, Benjamín (2015) "Introducción. Arqueología del cuerpo en el mundo moderno", *Revista Latino-Americana de Arqueología Histórica*, 9 (1): 9-27.

Sosa, Raquel (2012) *Hacia la recuperación de la soberanía educativa en América Latina: conciencia crítica y programa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Urquijo, Pedro (2010) "El paisaje en su connotación ritual. Un caso en la Huasteca potosina", *GeoTrópico*, 2: 1-15.



Acercamiento de las pinturas del sitio El Ocote. Pared Poniente.

Imagen: Anacaren Morales Ortiz. ©CNCP-INAH, 2019.



La conservación del patrimonio cultural. Valoración, identidad y uso social

Blanca Noval Vilar*

*Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Resumen

Para sensibilizar a la población hacia la conservación y valoración del patrimonio cultural debemos lograr que las personas se identifiquen con él, para esto se plantea la necesidad de reflexionar sobre los aspectos de valoración, identidad y uso social de los bienes culturales. Aquí se quiere destacar dónde se ha perdido esa identidad y la importancia de darnos cuenta que los valores se asignan a los bienes culturales de diferentes maneras. Por lo que debemos plantearnos, como conservadores, la forma de abordar la integración de la sociedad en la conservación de un patrimonio, que posiblemente haya perdido tal vinculación con la sociedad, y entender realmente cómo surge y se desarrollan las diferentes clases de identidad.

Palabras clave

Valoración; identidad; bienes culturales; conservación.

Abstract

To sensitize the population towards the conservation and assessment of cultural heritage we must ensure that people are identified with it, for this we propose the need to reflect on the aspects of assessment, identity and social use of cultural heritage. Here we want to highlight examples where identity has been lost and the importance of realizing that those values are assigned to cultural assets in different ways. So we must consider, as conservators, how to attend the integration of society in the conservation of heritage, that may have lost that link with society, and really understand, how the different kinds of identities arise and develop.

Keywords

Valuation; identity; cultural property; conservation.



El patrimonio cultural expresa una serie de coincidencias de algunos grupos en la valoración de bienes y de prácticas que los identifican

Nestor García Canclini

Como profesionales de la conservación, trabajamos en una institución abocada al cuidado y protección de los monumentos, enmarcada en la Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y nos damos cuenta de la importancia de sensibilizar a la población hacia la conservación y valoración del patrimonio cultural: debemos lograr que las personas se identifiquen con su patrimonio local, con las manifestaciones culturales más próximas. Es entonces necesario reflexionar sobre los aspectos de valoración, identidad y uso social de los bienes culturales que localizamos en las comunidades de nuestro país.

I

Es recurrente pensar que la sociedad reconoce los bienes culturales por sí mismos y que se identifican con ellos; sin embargo, existen ejemplos a los que nos enfrentamos de los que quisiera retomar dos en este análisis sobre la situación del patrimonio que se encuentra en poblaciones donde se ha perdido esa identidad con él.

Estos dos ejemplos son el caso de la zona arqueológica El Ocote, localizada en el estado de Aguascalientes, sitio con pintura rupestre; y el de San Pablo del Monte, localidad de Tlaxcala, donde se encontraba un capilla del siglo XVIII; estos dos ejemplos de patrimonio son claramente monumentos protegidos por la mencionada Ley; por lo tanto, están bajo la protección de la Federación y, consecuentemente, se debe seguir la normativa que marca el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) para su conservación.

Ese aspecto es importante retomarlo porque, aunque la federación marca lineamientos para su protección y adecuada conservación, no cuenta con los recursos necesarios para la conservación de la gran cantidad de este tipo de bienes que encontramos en México. En el caso del sitio arqueológico del Ocote, por tener carácter de monumento arqueológico, la ley le da prioridad,





Figura 1. Placa del sitio El Ocote.
Imagen: ©CNCPC-INAH, 2015.



Figura 2. En El Ocote la población emigra quedando en la localidad en su mayoría personas mayores solas.
Imagen: ©CNCPC-INAH, 2015.



por lo que se encuentra bajo la responsabilidad del INAH: cuenta con recursos económicos para el mínimo mantenimiento, pago de algunos custodios y una arqueóloga del Centro INAH del estado de Aguascalientes, quien lleva varios años dando atención al sitio y varias temporadas de trabajo anuales con la participación del Programa Nacional de Conservación de Patrimonio Gráfico Rupestre de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (Figura 1). En cuanto a los monumentos que se encuentran bajo la custodia de la iglesia, como es el caso de la capilla que se encontraba en San Pablo del Monte, en Tlaxcala, la ley marca que su conservación, cuidado y mantenimiento está a cargo de los usuarios, la comunidad, el municipio o el sacerdote, pero siempre bajo la normativa del INAH.

Ahora bien, quisiera partir de plantear la situación a la que se enfrentaron estos casos. El primero es una localidad con aproximadamente 55 viviendas, con una población principalmente rural, de escolaridad incompleta, donde predomina el analfabetismo, no se produce nada y la economía gira alrededor de la migración. Ante tal panorama, los jóvenes, en lugar de ver un potencial de desarrollo económico en el importante sitio arqueológico —con vestigios de pinturas rupestres reconocido internacionalmente— para ellos no hay futuro: su cultura es la migración, lo único que esperan es llegar a la mayoría de edad para irse a Estados Unidos como lo hacen todos los jóvenes de la localidad, quedando únicamente gente mayor (Figura 2). Hay un severo problema de identidad con las manifestaciones gráfico-rupestres del sitio: no las consideran propias, ni que fueron elaboradas por sus antepasados, en la escuela local ni siquiera se mencionan como parte de su patrimonio, no hay valoración alguna. En pocas palabras, no les interesa si se conserva o no. En ese caso, claramente podemos ver lo que menciona García Canclini: “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. Los grupos se apropian en formas diferentes y desiguales de la herencia cultural” (2010: 70).

El otro caso se encuentra en una población del estado de Tlaxcala, no es una población con características de migrantes, pero sí indígena rural, con potencial turístico por sus artesanías y el comercio, territorialmente colinda con el estado de Puebla. Como clara característica de esta región se encontraba una capilla siglo XVIII, producto de la alta catequesis desarrollada en la época colonial, lo que se refleja en la gran cantidad de edificaciones religiosas del siglo XVI al XVIII, todas ellas por su temporalidad consideradas monumentos históricos y, por lo tanto, protegidas por la LFMZAAH.¹ Sin embargo, esta protección no fue suficiente y los pobladores decidieron construir un templo de mayores dimensiones, que cumpliera con sus necesidades. Éste fue construido en la parte posterior de la pequeña capilla del siglo XVIII, ocupando parte del perímetro atrial original, tal acción va contra la ley, por haberse construido sin autorización alguna en propiedad federal. A pesar de no contar con autorización, la población construyó un templo, para ellos más bonito, más útil, más digno. La capilla antigua pasó a ser algo viejo, en ruinas, no cuidado, con peligro de desplomarse y hasta de poner en riesgo a algún poblador que entrara en ella; estas fueron las razones que dio la comunidad para que en una noche la demolieran completamente.² Un vestigio histórico, único, relevante, había perdido el sentido social.

¹ Ver imagen en Astrolabio (2015) “Tlaxcala investiga la demolición de una capilla histórica” [en línea] (30 de julio), disponible en: <<https://www.astrolabio.com.mx/tlaxcala-investiga-la-demolicion-de-una-capilla-historica/>> [consultado el 15 de octubre de 2019].

² Ver imagen en *El Universal* (2015) “Arrasan con iglesia del siglo XVIII en Tlaxcala” [en línea] (29 de julio), disponible en: <<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2015/07/29/arrasan-con-iglesia-del-siglo-xviii-en-tlaxcala#imagen-1>> [consultado el 15 de octubre de 2019].



Este tipo de bienes, como la capilla a que nos referimos, están asegurados por el INAH contra daños o siniestros, por lo que con el pago de dicho seguro se consideró la posibilidad de reconstruir nuevamente la pequeña capilla, pero, realmente ¿valdría la pena?, ¿a quién le importaría?, ¿a los especialistas que lo definen como patrimonio digno de preservarlo y difundirlo?, ¿a quienes lo consideran como un patrimonio amparado por el prestigio histórico y simbólico?, o a los que menciona García como aquellos “quienes incurren casi siempre en una simulación: fingen que la sociedad no está dividida en clases, géneros, etnias y regiones, o sugieren que esas fracturas no importan ante la grandiosidad y el respeto ostentados por las obras patrimonializadas”, las obras culturales de “valor extraordinario” como proclaman los documentos de la UNESCO, postura que se ha vuelto insostenible (García, 2010: 70). Era claro que realmente no había un interés por parte de la población para conservar esa capilla, y por lo tanto nada aseguraba que tendría futuro esa reconstrucción.

Ahora bien, cabe preguntarnos: dónde estuvo la falla, qué fue lo que faltó para que la población realmente se identificara con ese patrimonio. Para García la tarea debe ser:

formular marcos analíticos que permitan comprender por qué y cómo se construye la cultura y la sociedad, de qué manera funcionan o fallan. Entender el patrimonio en el debate sobre la identidad, la alteridad, la multi y la interculturalidad. El patrimonio cultural expresa una serie de coincidencias de algunos grupos en la valoración de bienes y prácticas que los identifican (2010: 45).

El autor considera que, si bien en ocasiones el patrimonio cultural sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y su apropiación exigen estudiarlo también como espacio de disputa material y simbólica entre los sectores que la componen (García, 2010: 71).

II

¿Qué se puede hacer ante estas situaciones? ¿cómo se habría podido evitar que una comunidad decidiera la demolición de una capilla que debió haber estado presente por cientos de años en sus festividades, celebraciones religiosas y, se esperaba, debía ser parte de su memoria colectiva? Un aspecto que considero sucedió es que dejaron de verla, perdió ese estatus de patrimonio vivo, en uso; por lo tanto, se diluyó la identidad que en algún momento debió existir.

Uno de los grandes retos para prevenir esas situaciones es acercar el patrimonio cultural a la sociedad, para que tal lo asuma como suyo e interactúe de manera racional y sostenible con él (Sanjo, 2010: 2). Para prevenirlo, se debe reconocer que es a través de los usuarios que se mantienen vivos estos bienes culturales, son ellos los que le dan cierta valoración.

Al respecto, Silvio Méndes nos presenta una serie de cuestionamientos que son importantes de considerar en cuanto a por qué se conservan y por qué son importantes para los diferentes actores sociales: ¿cómo se percibe la “importancia”? ¿qué significa darle “valor” a los bienes culturales?; Méndes encuentra la respuesta en el contexto social de la valoración: considera que el valor no lo poseen los objetos por sí mismos, sino que éstos lo adquieren gracias a su relación con el hombre



como ser social. Pero el patrimonio cultural que está conformado por estos bienes, a su vez, sólo puede ser valioso cuando está dotado efectivamente de ciertas propiedades objetivas (Figura 3). Por lo tanto, Mendes concluye que “es importante darnos cuenta de que los valores se asignan a los bienes culturales de diferentes maneras, por diferentes personas, utilizando diferentes escalas de evaluación” (2016: 64). Es claro que, para los pobladores de San Pablo del Monte, la valoración a la capilla había cambiado, por su desuso, por su poca funcionalidad, por estorbar visualmente ante el nuevo templo que habían mandado construir, sin embargo no dejaba de ser un ejemplo de patrimonio con características y valores históricos dados por otros grupos sociales, pero que no necesariamente tenían un vínculo de uso con él, un grupo que también volteó a verlo una vez que se había destruido. Para Gilberto Giménez, “las fronteras identitarias se definen siempre a través de marcadores culturales; pero estos marcadores pueden variar en el tiempo y nunca son la expresión simple de una cultura preexistente supuestamente heredada en forma intacta de los ancestros” (Giménez, 2010: 10).



Figura 3. La imagen de Santiago Matamoros de Yolomécatl, Oaxaca, tiene una gran carga de valores que fue importante considerar para la toma de decisiones en los procesos de conservación. Imagen: ©CNCPC-INAH, 2012.

Las culturas están cambiando continuamente por innovación, por extraversión, por transferencia de significados, por “fabricación” de autenticidad o por “modernización”. Ante este hecho debemos plantearnos como conservadores, cómo abordar la integración de la sociedad en la conservación de un patrimonio que posiblemente haya perdido esa vinculación con ella; cómo trabajar con nuevos actores que “generan y demandan nuevos referentes patrimoniales, nuevas miradas cercanas a sus propias experiencias de vida; y nuevas estrategias de comunicación que les faciliten la comprensión de los procesos sociales que contienen esos patrimonios” (Sanjo, 2010: 2).

en muchas ocasiones el discurso de la necesidad de conservar y proteger las evidencias del pasado no es entendido ni asumido por el conjunto de la ciudadanía. Al contrario, ésta encuentra en la protección de tales evidencias patrimoniales un freno a los avances del progreso, un lastre para la creación de nuevas estéticas contemporáneas o un pasado que no reconoce y está tan “lejano” que no permite mirar hacia el futuro. La herencia cultural y sus múltiples manifestaciones en vez de ser un orgullo y un motivo para el disfrute colectivo, se convierte en una pesada carga para sus herederos, la sociedad en su conjunto. La sociedad no encuentra en su experiencia diaria motivos relevantes que le hagan ver la necesidad de conservar ese patrimonio (Sanjo, 2010: 3).

III

Algo que definitivamente nos debemos plantear es el hecho de si nosotros, como especialistas en conservación del patrimonio cultural, ¿podemos incidir en la identidad que desarrollan los diversos actores sociales con su patrimonio? o ¿eso se adquiere en sociedad?, y, por otro lado, ¿qué tanto nos dice la identidad de una comunidad hacia el interés o no de conservar su patrimonio cultural? Me parece importante hacer estas reflexiones si lo que se busca es que, mediante procesos de reflexión conjunta entre los pobladores de una comunidad y los conservadores-restauradores, se pueda desarrollar en los distintos grupos sociales, un compromiso en la conservación del patrimonio cultural, ya no sólo local, sino a nivel nacional.



Figura 4. Una forma de incorporar a las comunidades en el compromiso de conservar su patrimonio ha sido a partir de talleres y pláticas de conservación preventiva, ejemplo en Tlacotepec, Oaxaca. Imagen: ©CNCPC-INAH, 2013.

Para entender realmente cómo surgen y se desarrollan las diferentes clases de identidad nos remitimos a los estudios realizados por Gilberto Giménez sobre la identidad y las representaciones sociales. El autor considera que la identidad es la percepción colectiva de un “nosotros” relativamente homogéneo y estabilizado en el tiempo, reconocimiento de caracteres, marcas y



rasgos compartidos, así como de una memoria colectiva común (Giménez, 2005a: 90). La identidad existe fundamentalmente por el reconocimiento, porque cada grupo lo vive, lo usa, lo mantienen en la memoria: “la memoria colectiva es una memoria de grupo articulada entre los miembros del grupo. Es aquella que se constituye por el discurso social común, en el seno de redes de sociabilidad que dan origen a colectividades concretas fuertemente autoidentificadas” (Giménez, 2005a: 100).

Ahora bien, existe una memoria individual pero siempre ligada a una memoria colectiva; esto es, todo individuo percibe, piensa y se expresa en los términos que le proporciona su cultura, toda experiencia individual está modelada por la sociedad y constituye un testimonio sobre esa sociedad. Un recuerdo personal tiene que ser interpretado a partir de una tradición oral colectiva. (Giménez, 2005a: 101) Cuando en la capilla o en un sitio arqueológico deja de haber recuerdos con respecto a sus tradiciones o nunca los ha habido, no podemos hablar de que haya una liga con la memoria.

La pertenencia social implica la inclusión de la personalidad individual en una colectividad hacia la cual se experimenta un sentimiento de lealtad, mediante la apropiación e interiorización al menos parcial del complejo simbólico-cultural que funge como emblema de la colectividad (Giménez, 2005b: 24). La pertenencia a un grupo o a una comunidad implica compartir símbolos culturales; pertenecer a un grupo o a una comunidad implica compartir representaciones sociales que los caracterizan y definen. Sirven como marcos de percepción e interpretación de la realidad y también como guías de los comportamientos y prácticas de los agentes sociales.

“Los hombres piensan, sienten y ven las cosas desde el punto de vista de su grupo de pertenencia o de referencia” (Giménez, 2005b: 25), las representaciones sociales también definen la identidad y especificidad de los grupos; sitúan a los individuos y a los grupos en el campo social, permitiendo de este modo la elaboración de una identidad social y personal gratificante; es decir, compatible con sistemas de normas y de valores social e históricamente determinados (Giménez, 2005b: 25). El patrimonio cultural vivo, en uso, es parte esencial de esas representaciones sociales, debe estar presente en sus tradiciones y costumbres; una vez que queda fuera, deja de ser esa referencia cultural, de identidad de grupo.

La identidad es el valor central en torno al cual cada individuo organiza su relación con el mundo y con los demás sujetos. Los actores sociales individuales o colectivos tienden, en primera instancia, a valorar positivamente su identidad, lo que tiene por consecuencia estimular la autoestima, la creatividad, el orgullo de pertenencia, la solidaridad grupal, la voluntad de autonomía y la capacidad de resistencia contra la penetración excesiva de elementos exteriores (Giménez, 2005b: 35)

Concluye en su análisis Gilberto Giménez que la identidad es una creación colectiva, cultural, en continuo devenir. Actualmente, la identidad ya no puede estar basada exclusivamente en la búsqueda y culto a sus propias raíces y tradiciones. Esta tendencia traería consigo gérmenes de asfixia. Por consiguiente, la identidad no tiene sentido si no se enfrenta y se asocia con las diferencias



del presente y del porvenir (Giménez, 2005b: 72). Pero, como institución, como conservadores del patrimonio cultural, debemos actuar previniendo esos cambios y transformaciones culturales, de tal manera que no impacten en su pérdida o modificaciones de que lo dañen irremediablemente.

IV

Cuando abordamos la conservación del patrimonio cultural, un aspecto trascendente a considerar es lo que determina los valores de los bienes patrimoniales, “valores que se asocian no sólo con la memoria colectiva de los grupos en la sociedad, sino también con otros hechos, como las modas, la mercadotecnia o los contextos políticos” (Mendes, 2016: 65). En este punto me detengo a reflexionar en varios aspectos que se deben considerar para el acercamiento a las comunidades con procesos de reflexión como herramienta para la conservación de los bienes culturales y que nos puede orientar en cómo abordar la identidad de las poblaciones, de los diferentes grupos sociales con el patrimonio cultural.

Es relevante partir del reconocimiento de caracteres, marcas y rasgos compartidos, así como de una memoria colectiva común; es decir, en primera instancia, al acercarnos a las comunidades debemos conocer y reconocer la relación que los grupos sociales tengan con su patrimonio. En caso de que se presente un desconocimiento del mismo o una pérdida de vinculación, se tendrá que trabajar con ellos en dinámicas para insertar ese patrimonio nuevamente en la memoria colectiva local mediante ejercicios de reflexión que les permita reconocer la importancia que ha tenido ese patrimonio en la formación de su localidad, por lo que debe ser vinculado nuevamente en la memoria de la localidad.



Figura 5. Con los talleres para elaborar inventarios se trabaja establecer lazos con bienes culturales a partir de reconocerlo, ejemplo Santiago Yolomécatl, Oaxaca. Imagen: ©CNCPC-INAH, 2019.



Trabajar con el discurso social de cada entidad, que los autoidentifica destacando el hecho de cómo perciben, piensan y se expresan en los términos que les ha proporcionado su propia cultura. En muchas ocasiones no se conoce el propio patrimonio cultural, por lo tanto, un primer paso es mostrarlo, enseñarlo a los diferentes grupos sociales y una vez que se le conoce, se debe crear un vínculo entre el bien cultural y las personas de su entorno; que se identifiquen con él y que lo aprecien como suyo (Carretón, 2016).

A este respecto nos hace ver Giménez, que es importante rescatar el sentimiento de lealtad de los individuos hacia su comunidad a partir de los elementos simbólicos-culturales que pueden constituir un elemento cohesionador de la colectividad. Se debe tratar de insertar el patrimonio cultural como ese factor que les permite a todo grupo social hacerse identificable; que les permita pensar, sentir y ver las cosas desde el punto de vista del grupo de pertenencia o de referencia; lograr que ese patrimonio, quizás olvidado o subvaluado, recupere esa identidad, ese valor central en torno al cual la comunidad logre volver a organizar su relación con el mundo. En el caso de la pequeña capilla del siglo XVIII en San Pablo del Monte, debemos reconocer que se perdió ese carácter simbólico-cultural, dejó de ser un referente de la memoria colectiva de la localidad, quedó olvidado, no sabemos si el deterioro que sufrió por la falta de mantenimiento fue por esta pérdida de vinculación o por ya no poder competir con los cambios y transformaciones que sufren las poblaciones en procesos evolutivos naturales de las culturas. No hay que olvidar que el patrimonio varía en el tiempo y que se debe revisar continuamente, pues tiene que evolucionar con la sociedad que lo disfruta, por lo que es fundamental saber cuál es el concepto de patrimonio histórico para poder respetarlo y conservarlo y difundirlo.

Algunas herramientas que nos ayudan a los restauradores son las utilizadas por las ciencias sociales. Como propone Joaquim Prats, un discurso correcto y conveniente en la utilización educativa de los bienes patrimoniales es aquel que está en concordancia con la visión crítica de los hechos sociales, por lo que:

deberá producir un conocimiento lo más coincidente posible con los resultados que sobre la historia y la sociedad producen las ciencias sociales; deberá ser un elemento clave para la formación integral de la persona, para su desarrollo emocional y como elemento propiciador de la interacción y cohesión social. Junto a esto, los usuarios deberán ser conscientes de la función ideológica que ejerce la activación patrimonial en el seno de cada sociedad (Prats, 1999: 7).

Como se ha dicho, es necesario reconocer que un bien patrimonial es una construcción social que responde a un momento histórico y forma parte de un discurso sobre el presente. Si estos bienes pierden ese reconocimiento por determinado grupo social, pierde para ellos el carácter de patrimonio cultural. Según esta idea, las estrategias de difusión patrimonial deben asumir el carácter de legitimación simbólica de los discursos identitarios (Prats, 1999: 8). Es importante lograr que los grupos reflexionen acerca del valor que encierra su patrimonio y de cómo van heredando la responsabilidad para su cuidado, no sólo como una actividad particular, sino como un objetivo común.



Este aspecto de reflexión con las comunidades para la conservación debe entenderse como una tarea compleja, ya que hay comunidades donde el patrimonio tiene ya un valor en sí; por lo tanto, existe un interés entre los grupos sociales de cuidarlo y conservarlo. La reflexión va únicamente encaminada a entender cómo es su uso, las posibles causas de deterioro por el mismo uso y cómo trabajar procesos de comprensión para un adecuado manejo de sus bienes. Pero están los casos en los que nos enfrentamos al distanciamiento con esos bienes, mismos que ya no son considerados como patrimonio cultural. En estos casos la reflexión debe partir por entender por qué esa pérdida de referente en la memoria colectiva, apoyarnos en los especialistas en ciencias sociales que nos ayuden a comprender qué situaciones se dieron y cómo se pueden reestablecer esos lazos de identidad que se perdieron y ponen en riesgo al patrimonio.

V

La situación del patrimonio arqueológico implica otro tipo de vinculación, ya que no existen generalmente lazos de identidad, muchas veces no hay referentes en la memoria colectiva; para lograr su protección y, por lo tanto, su conservación, la arqueóloga María Antonieta Jiménez considera que la atención no debe girar en torno a los objetos y artefactos del pasado, sino más bien buscar las posibles relaciones que las sociedades del presente puedan mantener con ellos. (Jiménez, 2018: 205). La pertinencia de su conservación se dará en la medida de que el patrimonio arqueológico les pueda brindar elementos para su entramado social. El reto es el tender un puente de comunicación, de entendimiento y de conocimiento entre las sociedades pasadas y quienes tienen en la actualidad ese patrimonio resultante de actividades del pasado; lo importante es vivirlo como cotidiano en el presente. Con la premisa de que un patrimonio vivo es uno sobre el cual la sociedad se involucra, Jiménez considera que existen algunos tipos de participación que pueden ser considerados en los proyectos arqueológicos:

- *La investigación participativa basada en las comunidades es un enfoque de colaboración en la investigación que involucra equitativamente a todos los miembros de la sociedad en el proceso. Este tipo de investigación comienza por un tópico de indagación que la comunidad considera importante con la finalidad de combinar el conocimiento y la acción para el cambio social.*
- *El registro del patrimonio, es decir, el señalamiento de valor de un elemento que en el pasado fue considerado cotidiano y sin atributos especialmente llamativos, suele denotar cambios en las actitudes de sus poseedores. En ocasiones éstas se acercan hacia reflexiones sobre sus bienes, mientras que en otras se generan sentimientos de orgullo o incluso confusión por no saber cómo se debe actuar (Jiménez, 2018: 208-209).*

Cuando no existe una conexión automática o una vinculación cultural directa entre sociedades actuales y la sociedad antigua representada por los materiales arqueológicos, quienes llevan proyectos arqueológicos tienen como tarea darles sentido a las labores de registro, por parte de los miembros de la localidad. Antes de comenzar el proceso de identificación y de registro es pertinente registrar las percepciones en la actualidad que pueda tener la sociedad sobre el patrimonio arqueológico en cuestión, desarrollar programas de divulgación sobre lo que se sabe



acerca de los materiales y la arqueología local que incorporen las inquietudes y entender las preguntas que la sociedad del presente se hace sobre el pasado. Han de generarse explicaciones de procesos sobre el pasado que sean de interés para la sociedad contemporánea y buscar temáticas que conecten aspectos significativos de continuidad o de contraste entre las sociedades pasada y presente (Jiménez, 2018: 210).

Comentarios finales

El patrimonio cultural en lo general, tanto el histórico como lo puede ser el arqueológico, son elementos de integración y cohesión social siempre y cuando sean socialmente significativos, y estén “vivos” en términos de su uso y su apropiación; ese valor que le otorga cierta identidad a los bienes culturales no lo poseen por sí mismos, sino que lo adquieren a partir de la relación que pueda tener en un contexto social.

Por lo tanto, lo que se debe buscar para que se recupere o se dé esa significación colectiva es trabajar mediante procesos de reflexión conjunta, entre los pobladores de una comunidad, y los conservadores-restauradores, sobre la importancia que tuvo en cierto momento histórico el bien cultural; para que se desarrolle en los distintos grupos sociales un reconocimiento de los valores que se puedan dar en el patrimonio cultural que vive y se recrea en sus costumbres, promoviendo un compromiso en la conservación del patrimonio cultural.

Es importante destacar que la identidad existe fundamentalmente por el reconocimiento, porque cada grupo la vive, usa determinado patrimonio cultural, lo mantienen en la memoria, lo percibe de manera colectiva en relación a un “nosotros” relativamente homogéneo y estabilizado ante el reconocimiento de caracteres, marcas y rasgos compartidos, así como de una memoria colectiva común (Giménez, 2005a: 90). Si los bienes históricos pierden esa vinculación social, están condenados al olvido, al desuso y muchas veces a la destrucción total.

Por su parte, no es fácil que el patrimonio arqueológico se inserte en la memoria colectiva de las poblaciones; por el contrario, muchas veces al ser objeto de identificación por los llamados “expertos”, como lo menciona Jiménez, lo convierte en algo desvinculado con las dinámicas sociales locales que es necesario trabajar, para lograr su integración y corresponsabilidad en la conservación muchos sitios arqueológicos del país.

*



Referencias

Carretón, Adrián (2016) *Difundir el patrimonio con el fin de proteger el patrimonio* [en línea], disponible en: <<https://patrimoniointeligente.com/difundir-para-proteger-el-patrimonio-cultural/>> [consultado el 11 de mayo de 2017].

García Canclini, Néstor (2010) *La sociedad sin relato*, Argentina, Katz Editores.

Gimenez, Gilberto (2005a) *Teoría y análisis de la cultura*, vol. I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Coahuilense de Cultura.

Gimenez, Gilberto (2005b) *Teoría y análisis de la cultura*, vol. II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Coahuilense de Cultura.

Giménez, Gilberto (2010) *Cultura, identidad y procesos de individualización* [pdf], disponible en: <http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/625trabajo.pdf?PHPSESSID=a2c966a8fe8efdcba3f365f98e8b9225> [consultado el 10 de junio de 2016].

Jiménez Izarraraz, María Antonieta (2018) "El patrimonio arqueológico socialmente significativo... ¿Realidad, utopía o posibilidad?" en María Antonieta Jiménez Izarraraz, María Guadalupe Espinosa Rodríguez y Blanca Paredes Gudiño (eds.), *Nacionalismo, globalización y participación social: re-visiones sobre el manejo del patrimonio cultural en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 197-216.

Prats, Joaquim y Hernández, Antonia (1999) "Educación por la valoración y conservación del patrimonio publicado" en VVAA., *Por una ciudad comprometida con la educación*, Barcelona, Institut d'Educació de l'Ajuntament de Barcelona.

Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión (2018) *Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* [en línea], disponible en: <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131_160218.pdf> [consultado el 15 de octubre de 2019].

Mendes Zancheti, Silvio (2016) "Reconsiderando la evaluación de los bienes culturales", *Conversaciones con... Jukka Jokilehto* (2): 60-72.

Noval Vilar, Blanca (2016) Educar para construir una cultura de corresponsabilidad, ponencia en el Coloquio de Educación Patrimonial, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía/Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Ciudad de México, 15-17 de junio de 2016.

Sanjo Fuentes, Luis (2010) Acercando el patrimonio al presente: nuevas miradas, nuevos lenguajes, conferencia en el VII Congreso de Patrimonio Histórico. Inscripciones Rupestres y poblamiento del Archipiélago canario, Cabildo Insular de Lanzarote, Arrecife, España, 6 de octubre.





MEMORIA



En el Archivo Histórico y en la Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural se albergan documentos y fotografías relativas a bienes culturales, la información que contienen es diversa: puede referirse a su descubrimiento, al diagnóstico del estado de conservación, a una propuesta de intervención o, por supuesto, a su restauración. De esta documentación se desprendieron dos textos, uno relativo a un lienzo de gran formato de Cristóbal de Villalpando que se encuentra en Tuxpan, Michoacán, y otro acerca de la pintura mural de la catedral de Cuernavaca.

Imagen: ©Catedrales e Iglesias, 2013.

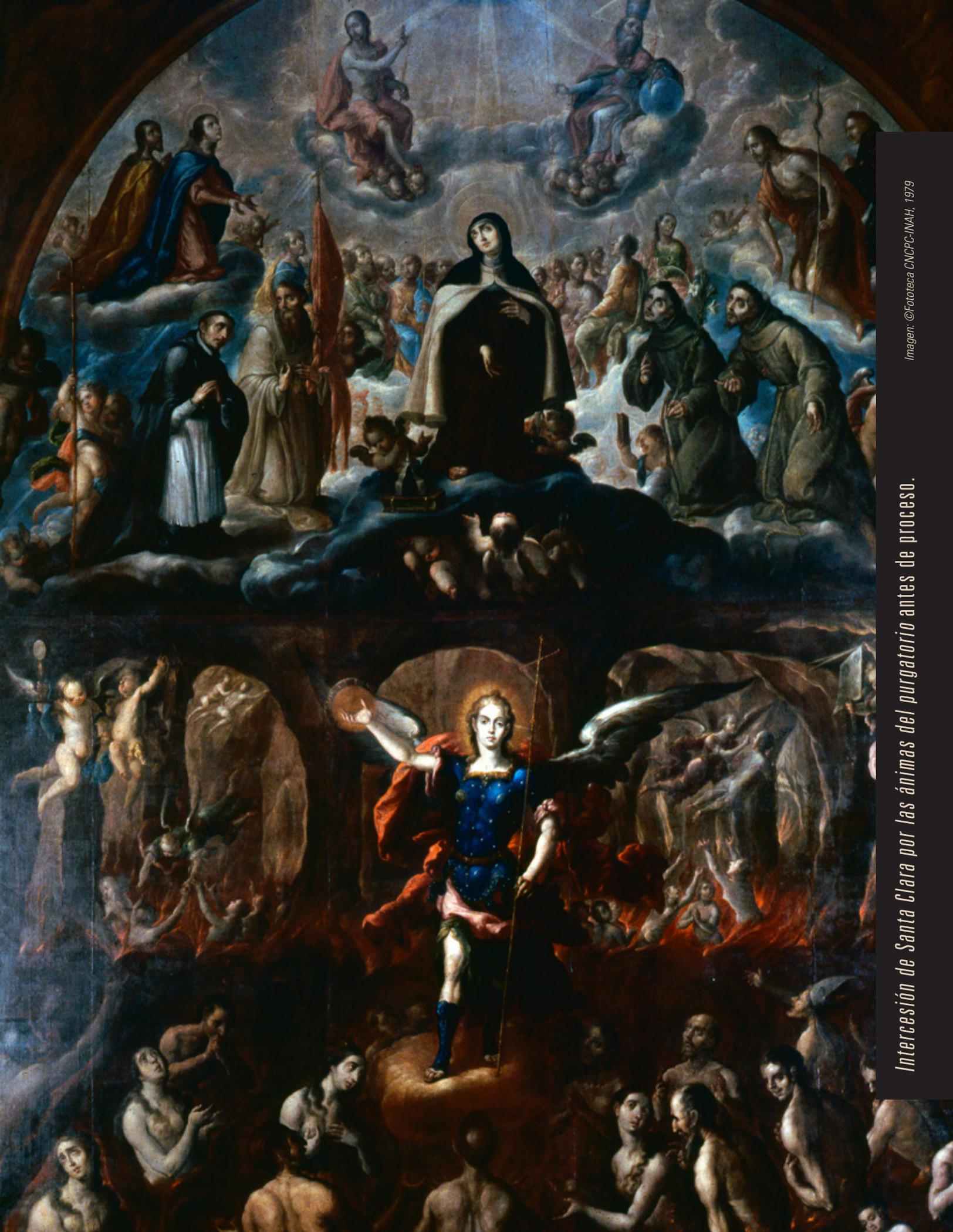


Imagen: ©Fototeca CNGPC-INAH, 1979

Intercesión de Santa Clara por las ánimas del purgatorio antes de proceso.

Cuadro de ánimas, iglesia de Santiago Apóstol en Tuxpan, Michoacán. Crónica de su restauración

Karen Violeta Lobato Venegas*

*Escuela Nacional de Antropología e Historia

Resumen

La siguiente Memoria muestra al lector el esfuerzo que implicó llevar a cabo, en 1979, la restauración del lienzo *Cuadro de ánimas*, del maestro pintor Cristóbal de Villalpando, por expertos del entonces Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural Paul Coremans, hoy en día Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), junto con estudiantes de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, Manuel del Castillo Negrete (ENCRyM). Por ello es de suma importancia el registro fotográfico y la documentación que se hizo a finales de la década de 1970, y que se alberga actualmente en el Archivo Histórico y en la Fototeca de la CNCPC.

Palabras clave

Villalpando; barroco; restauración; purgatorio.

Abstract

The following Memoir shows the reader the effort involved in carrying out, in 1979, the restoration of the canvas Cuadro de ánimas, of the master painter, Cristóbal de Villalpando, by experts from the Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural "Paul Coremans", of the Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), today Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) of the Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), towards students of the Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, "Manuel del castillo Negrete" (ENCRyM). In this case is of importance of the photographic record and the documentation that was made at the end of the 1970's and that can be found in the historic archive and photographic library of the CNCPC.

Keywords

Villalpando; Baroque; restoration; purgatory.



Una obra de arte debe analizarse como la consecuencia de una serie de factores que componen una unidad con un todo... su aportación o innovación en un estilo concreto.

Fátima Halcón
El artista en la sociedad novohispana del Barroco

La restauración de una pieza antigua bien puede parecer un tema que sólo a los expertos concierne. Lo cierto es que también el público en general debe conocer lo que implica esta labor y la historia que encierra el objeto que será intervenido. La pieza en “riesgo” por sus deterioros forma parte de su patrimonio cultural e identidad, por lo cual es importante que se apropie de él, preguntarse sobre lo que será aplicado en la obra al ser restaurada e involucrarse en los procesos que le acontecen a la pieza. La participación de la comunidad debería ser aún más cercana cuando el trabajo de restauración es in situ.

En la presente Memoria se recupera la información de un lienzo de gran formato pintado por Cristóbal de Villalpando que se encuentra ubicado en Tuxpan, Michoacán, en este caso, el interés de una habitante del municipio, Mitzi Oven, quien se dirigió al subdirector de Dominio Público, Mario Lagos Hernández, permitió que se conociera el daño de la pintura para así poner manos a la obra y preparar la restauración. Echemos un vistazo a la crónica de su intervención. Dado que es un cuadro de ánimas, en el que se representa el purgatorio, es importante revisar el origen de esta concepción.

El purgatorio a la vista de todos

Los relatos del purgatorio, de las apariciones de las ánimas que moran en él, tienen un origen medieval y llegan a la Nueva España en el siglo XVI, por medio los frailes evangelizadores. La creencia del purgatorio surge aproximadamente en el siglo XII, a raíz de la necesidad de darles un lugar a aquellas almas que no podían ir al cielo, debido a que en su vida terrestre pecaron de manera venial, es decir, pecados de grado menor que no merecían condenarse en el infierno (Von Wobeser, 2017: 71-72).



A raíz del Concilio de Trento, en la Nueva España se decidió enseñar la existencia del purgatorio, sin embargo, los primeros evangelizados no fueron adoctrinados con esta creencia. En el segundo Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1565, no se menciona la de aquel lugar donde se purificaban las almas; incluso Gisela von Wobeser nos dice que la idea del purgatorio sólo estaba presente en los círculos de élite (2015: 153). Veinte años después, en el Tercer Concilio, se toma la resolución de propagar a la población en general la creencia del purgatorio. Es entonces, cuando las esculturas, grabados y pinturas tienen una función didáctica. Esta temática “fortificaba moralmente al individuo, familiarizándolo con el tema de la inmortalidad del alma y creando un lazo de unión con los seres queridos desaparecidos y un medio para ayudarlos a llegar a la gloria a través de oraciones y buenas obras” (Ángeles, 1997: 322). Las pinturas de ánimas en el purgatorio se caracterizan por representar dos secciones:

Una llamada la Iglesia Triunfante, donde se representa a la Trinidad, La Virgen María y Juan el Bautista lo que era llamada la “deesis”, además de los apóstoles y los mártires. Una segunda sección corresponde a la Iglesia Purgante, que es la representación de las almas de los muertos ardiendo en el fuego purificador [en algunos casos] entre ellas se ve algún papa, obispos, sacerdotes, monjas, españoles, indios, hombres jóvenes y viejos, mujeres, e incluso algún negro... No aparece en la pintura la Iglesia Militante, pues esta... se añade al cuadro con el cristiano vivo, el espectador que se para frente al cuadro para orar por los difuntos (Monterrosa, 2003: 102).

Este tipo de obras no sólo eran encomendadas a los maestros pintores por los frailes, también hubo donadores. Ello lo podemos ver en obras del siglo XVII en donde aparecen figuras orantes, en algún caso, agradeciendo un milagro, o bien, cartelas, en donde además de la firma del maestro pintor, aparece el nombre del mecenas de la obra. El cuadro de ánimas que Cristóbal de Villalpando ejecutaría a principios del siglo XVIII cumple con ciertos elementos que debían tener las pinturas con la temática del purgatorio.

Una breve mirada a la “flama” del barroco novohispano

Es difícil de precisar el nacimiento de Cristóbal de Villalpando, sobre el tema, Manuel G. Revilla propuso que ocurrió hacia 1649, al parecer nació en la Ciudad de México. El mismo Villalpando, en el año 1669, firmó un documento que se encuentra en uno de los libros de amonestaciones de españoles, perteneciente a la catedral de México asegurando “ser natural y vecino de esta ciudad, hijo legítimo de Juan de Villalpando y de Ana de los Reyes”. Contrajo nupcias con María de Mendoza, hija de Diego de Mendoza y Margarita Corcuera (Ángeles, Bargellini, Gutiérrez y Ruiz, 1997: 31), del matrimonio nacieron dos hijos, en 1680 Carlos de Villalpando, quien siguió los pasos de su padre y se convirtió en pintor; y en 1690 nació su segundo hijo al que pusieron el nombre de su padre. La vida de nuestro pintor se apagó el 20 de agosto de 1714, en la misma ciudad donde nació. Sus restos fueron sepultados en el templo de San Agustín de la Ciudad de México (Andrade, 1980: 6).

Francisco de la Maza, calificó a Villalpando como “una flama”, pues consideró que llevó al barroco a su máxima expresión, plasmando en sus obras ese disgusto por “las prohibiciones y la falta de libertad que los inquisidores imponían a los artistas” (Andrade, 1980: 5). Por algún tiempo se llegó



a pensar que los artistas novohispanos debían acatar al pie de la letra las reglas intransigentes que la iglesia definió para la representación de imágenes en las pinturas (Vargaslugo *et al.*, 1994: 38), a pesar de lo cual, es posible que los pintores tuvieran una mayor autonomía de la que se pensaba. En lo que concierne a nuestro maestro pintor en cuestión, pese a “ir contra corriente”, fue un pintor muy solicitado. La influencia de Baltasar de Echave Rioja hizo que el arte de Villalpando se enriqueciera. La década de 1680 fue muy prolífica para nuestro pintor, quien ejecutó una serie de encargos a gran escala:

El ritmo de producción durante estos diez años se aproxima a lo increíble: en 1683, la Transfiguración de la catedral de Puebla; [de] 1684-86, las cuatro asombrosas pinturas murales de la sacristía de la catedral de México [...] y en 1688, la decoración de la cúpula de la catedral de Puebla, [siendo esta] la primera y única decoración de cúpula hecha en la Nueva España durante la época barroca (Brown, 1997: 26).

Al terminar las pinturas de la sacristía de la catedral metropolitana, ocupó el cargo de veedor del gremio de pintores, es decir, se encargaba de comprobar si las obras se hacían conforme a las ordenanzas; este cargo lo desempeñó hasta su muerte.

A partir de 1700 y hasta su fallecimiento, tuvo otra etapa de producción. Las piezas que ejecutó durante estos años fueron: el retablo de santa Rosa de Lima en la iglesia dominica de Azcapotzalco, la serie de la Pasión de Cristo en el claustro alto del convento de San Francisco en México, que por desgracia se ha perdido, y la vida de san Ignacio de Loyola para el colegio jesuita de Tepotzotlán. A estas se suma la que produjo en la iglesia de Santiago Apóstol, en Tuxpan, Michoacán, en 1708, que de alguna manera “recuerda su producción catedralicia de la década de 1680-1690” (Ángeles, 1997: 113). En sus últimos años de producción, el maestro y su taller de oficiales volvieron a hacer piezas de prisa para celebraciones, como en este caso, la inauguración de la iglesia de Tuxpan. Otro ejemplo es el cuadro del *Encuentro de Tobías y Rafael* que alberga el Worcester Art Museum, del cual, explican los expertos:

La factura descuidada del lienzo [...] no puede atribuirse solamente a la participación del taller o problemas de conservación. La probable explicación se desprende [de que] este cuadro formó parte de una serie de pinturas de la historia de Tobías y del arcángel Rafael, seguramente relacionadas con algún hecho importante en la vida religiosa de la Nueva España (Ángeles, 1997: 113).

Al igual que la obra antes mencionada, el lienzo monumental de Tuxpan, conocido como *Cuadro de ánimas*, tiene algunos detalles de diferente calidad en el acabado; quizá esto obedezca a la premura con la que pudo haber sido hecho, incluso el Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural Paul Coremans dio cuenta de esos pequeños detalles cuando realizó la restauración de la pintura. Dicha pieza es importante, no sólo porque la autoría corresponde a Cristóbal de Villalpando, sino porque esta obra se encuentra todavía a la vista de los feligreses que asisten la iglesia.



Un *purgatorius*¹ que imaginó Villalpando

En el muro sur del templo de Santiago Apóstol, en el municipio de Tuxpan, Michoacán, se encuentra el *Cuadro de ánimas* o, como también se le conoce, *Intercesión de Santa Clara por las ánimas del purgatorio*, cabe señalar que este último nombre es erróneo, como se expondrá más adelante, la santa corresponde a Teresa de Ávila, reformadora de la orden de los Carmelitas descalzos.

La iglesia de Santiago Apóstol se comenzó a edificar en 1533, tras la llegada de los franciscanos. En 1608 fue fundado el convento, ambas edificaciones muestran elementos del barroco, que pudieron ser agregados más tarde. En la tesis *Conservación y restauración del Cuadro de ánimas de Cristóbal de Villalpando* de Roberto Alarcón Cedillo, se refiere que en 1675 las tierras de Tuxpan, que habían sido posesión de la Corona Real, pasaron a manos de la condesa de Miravalle que, junto a su marido, don Manuel de Oroasco mandaron a construir el templo de Santiago Apóstol (1979: 9). El patrono de la iglesia es uno de los primeros apóstoles de Jesús, así como de los primeros mártires cristianos (Ángeles, 1997: 327).

Colindante al norte con Irimbo y Aporo, al oeste con Ocampo, al sur con Jungapeo y Zitácuaro y por el oriente con Hidalgo.² Tuxpan fue el lugar oriundo de Doña Francisca Antonia de Orozco Rivadeneyra Castilla y Orendain, esposa del segundo conde de Miravalle, Don Pedro Alonso Dávalos-Bracamonte y Espinosa de los Monteros. Ambos condes fueron los donantes de la pintura de grandes dimensiones que resguarda el templo de dicho municipio. Las dimensiones del cuadro son de 7m X 5 m, aunque Francisco de la Maza agrega 25 cm de cada lado. En el lienzo de 35 m² se pueden delimitar tres triangulaciones ascendentes, mismas que tienen diferentes planos de profundidad:

En el primer nivel, de pie sobre una nube suspendida en medio de Purgatorio se encuentra San Miguel Arcángel [...] El Purgatorio es representado como un lugar cavernoso y con fuego [...] En él se pueden distinguir las almas de mujeres jóvenes, hombres de varias edades y un niño, algunos con atributos como una corona [...] convenciones que dan a entender que "al tercer lugar" no le importan los oficios que ejercieron en el mundo [...] Uno de los personajes lleva una inscripción: "Ánima sola", testimonio de que los vivos deben orar y realizar misas no sólo por las ánimas de quienes son sus familias, sino también por aquellas almas que [...] no tienen en el mundo quién se preocupe por ellos, [cosa que] refuerza la inscripción latina: MISERERE MEI VOS AMICI MEMI [...] consoladme al menos vosotros que sois mis amigos" (Ángeles, 1997: 325).

En el segundo nivel (o plano) se observan varios santos que interceden por las almas, los cuales pudieron ser representados por la devoción de los condes de Miravalle hacia ellos. Los santos representados son: santa Teresa de Ávila, san Francisco de Asís, san Antonio de Padua, san Pedro Nolasco y quizá san Francisco de Sales (Ángeles, 1997: 325). Como ya lo comentaba al inicio de este apartado, el título de *Intercesión de Santa Clara por las ánimas del purgatorio* es erróneo porque la figura central del segundo nivel es santa Teresa de Ávila, pues los angelitos que están

¹ El que purifica, traducción del latín.

² *Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México, Estado de Michoacán de Ocampo* [en línea], disponible en: <<http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM16michoacan/municipios/16098a.html>> [consultado el 29 de septiembre de 2019].



a sus pies muestran sus atributos: un libro, el bonete de doctora de la iglesia, una pluma y un tintero. En cambio, los atributos de santa Clara son la custodia y el báculo, además de la flor de lirio que representa su pureza y castidad.

En el tercer nivel, que corresponde con la parte superior de la pintura, tenemos al centro a la Santísima Trinidad, del lado derecho a san Juan Bautista y san Nicolás de Tolentino, del izquierdo a san José y la Virgen María. La combinación de todos los elementos representados en este lienzo de gran formato dio como resultado una composición armoniosa.

Esta obra no se dejaría sin atender para así evitar que con el paso del tiempo se siguiera deteriorando.

Al rescate del purgatorio

El 23 de enero de 1973, Manuel Serrano Cabrera, entonces jefe del taller de caballete del Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural Paul Coremans, hoy CNCPC, reportó que el lienzo de la iglesia de Santiago Apóstol, conformado por cinco tramos cosidos de tela, presentaba daños, entre ellos, pérdida de plano, acumulación de suciedad y oxidación del barniz. Cuando uno se posaba ante la obra, podía ver un lienzo colgado y desgastado.³



Figura 1. *Intercesión de Santa Clara por las ánimas del purgatorio* [respetando el título original del álbum al que pertenece], antes de proceso.

Imagen: ©Fototeca CNCPC-INAH, 1979.

³ AHCNCP, Expediente: Tuxpan, Michoacán. Templo de Santiago Apóstol, Restauración de la pintura al óleo de Cristóbal de Villalpando "Cuadro de ánimas", 1973-1979. Serrano, M. *Informe de las condiciones actuales de la obra "Cuadro de ánimas" de Cristóbal de Villalpando, que se encuentra en la iglesia de Santiago Apóstol, en Tuxpan, Mich., y su presupuesto de los trabajos de conservación y restauración*, Clave: 23-I-73, 23 de enero de 1973.



Se estimó el costo para la restauración por un monto de \$79 000.00, pues se debían comprar “ocho metros de lino, madera para bastidor provisional y para la mesa de trabajo provisional, el barniz para los retoques, un bastidor de aluminio, además de considerar los gastos de viáticos de, al menos, tres personas que harían la intervención en seis meses aproximadamente, aunque en realidad participaron más personas en la faena”.⁴



Figura 2. Alumnos de tercer año del taller de caballete del Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural Paul Coremans. Imagen: ©Fototeca CNCPC-INAH, 1979.

Pasaron cinco años para que el asunto fuera revisado, el subdirector de Dominio Público de la Dirección de Inmuebles y Zona Federal, el Lic. Mario Lagos Hernández, dio a conocer al arquitecto Vicente Medel Martínez, director general de Obras en Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, el escrito de Mitzi Oven de Mancilla, en donde se informaba que “en el templo de Santiago Apóstol existe un cuadro denominado “ánimas”, de Cristóbal de Villalpando, mismo que se encuentra deteriorado y es necesaria su inmediata restauración”.⁵ Unos meses después, en noviembre

⁴ *Idem.*

⁵ AHCNCPC, Expediente: Tuxpan, Michoacán. Templo de Santiago Apóstol, Restauración de la pintura al óleo de Cristóbal de Villalpando “Cuadro de ánimas”, 1973-1979, Lagos, M. *Informe con asunto: Relativo al Templo parroquial de Santiago, en Tuxpan, Mich.*, Expediente No. 16881, 16 de marzo de 1978. El escrito que refiere al expediente y que menciona, estaba conformado por 11 fojas, no se encuentra en la CNCPC, por tanto, las palabras que plasma Lagos Hernández podrían ser una paráfrasis del escrito de Mitzi Oven.

de 1978, el director de Bienes Inmuebles y Zona Federal, Leopoldo Soto de la Torre, autorizó el traslado del lienzo para que en el Centro de Conservación de Obras Artísticas, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), se hiciera la restauración y se devolviera a su lugar de origen.

Aunque se han mencionado los nombres de varios funcionarios de dependencias que tuvieron que ver en la restauración de la pintura en cuestión, no podemos dejar de lado la participación de los pobladores de Tuxpan. El párroco del templo de Santiago comunicó en enero del año siguiente a Efraín Castro, director de Monumentos Históricos, la autorización del traslado para el tratamiento de la obra. Este último, al dirigirse a Vicente Medel, dijo que el movimiento del lienzo debía realizarse bajo la supervisión que indicara el Departamento de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), respetando la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas. El lienzo de Villalpando, para Castro Morales “puede considerarse como una de las pinturas al óleo de mayores dimensiones realizada durante la época virreinal”.⁶

Sin embargo, el Arq. Carlos Chanfón, jefe del Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural, manifestó su negativa al movimiento de la pieza, argumentando que el director general del INAH, Gastón García Cantú, había dado la instrucción de que dicho Departamento se hiciera cargo de la pieza debido a su antigüedad y al tamaño de la misma, el trabajo sobre ella sería responsabilidad del Instituto de Antropología.⁷

Documentos para la memoria

¿Qué puedo preguntarle a una fotografía?

Como alguien dijo alguna vez: toda fotografía es la captura de un momento que pertenece al pasado. Más allá de ese trozo pretérito que se pueda presentar ante nuestros ojos, las imágenes contienen historias e indicios que nos permiten indagar. El registro fotográfico que se hace, como en este caso, de un proceso de restauración, nos permite conocer la forma en que son realizados los trabajos en una obra, así como quienes participaron.

La fototeca de la CNCPC resguarda material que nos muestra detalles de lo acontecido en la iglesia de Santiago Apóstol de Tuxpan, Michoacán en 1979;⁸ dichas fotografías están relacionadas con un expediente del Archivo Histórico y la tesis de Roberto Alarcón Cedillo sobre el proceso de conservación y restauración del *Cuadro de ánimas*, de los cuales se desprende la siguiente información.

⁶ AHCNCP, Expediente: Tuxpan, Michoacán. Templo de Santiago Apóstol, Restauración de la pintura al óleo de Cristóbal de Villalpando “Cuadro de ánimas”, 1973-1979, Castro, E., *Informe de la dirección de monumentos históricos*, Oficio No. 401-39-555, 18 de enero de 1979.

⁷ AHCNCP, Expediente: Tuxpan, Michoacán. Templo de Santiago Apóstol, Restauración de la pintura al óleo de Cristóbal de Villalpando “Cuadro de ánimas”, 1973-1979, Chanfón, C., *Informe de la Dependencia de restauración del patrimonio cultural*, Oficio No. 401-14-5, 21 de febrero de 1979.

⁸ FOTOTECA-CNCPC, El material que se encuentra en fototeca consta de 68 fotografías en el álbum análogo y 116 diapositivas.



Un grupo de estudiantes de tercer año del taller de caballete, bajo la supervisión de Roberto Alarcón Cedillo; realizaron su práctica de campo en 45 días hábiles. Se tomaron fotografías de cada detalle, incluso de los alumnos montando los trípodes para sus cámaras. Estos jóvenes llevaron a cabo la intervención del *Cuadro de ánimas* de Cristóbal de Villalpando. Se hizo el registro de los daños en la pieza y se tomaron micro muestras para el análisis químico, la suma de información permitió elegir las acciones más adecuadas para la restauración y conservación del cuadro. Después de los resultados obtenidos, prosiguieron con la eliminación del barniz oxidado. Se limpió la pieza y se detectaron esos pequeños detalles del acabado que delatan que la pieza fue hecha con premura.⁹



Figura 3. Toma de muestras para análisis químico.

Imagen: ©Fototeca CNCPC-INAH, 1979.

Para garantizar su conservación se optó por realizar el reentelado de la obra, con el cual se refuerza el lienzo dañado, para evitar que se siga deteriorando, el material utilizado fue lino. Para la intervención fue necesario mover la pieza, para tal hazaña se necesitaron diez personas que sostuvieron el cuadro. El reentelado se realizó mediante el método holandés; para que los jóvenes pudieran adherir el lienzo al lino se aplicó la mezcla con cera y se planchó el lienzo por el reverso, aunque Alarcón refiere en su tesis que este método fue modificado debido a las dimensiones del cuadro (1979: 77) (Figura 4). Para el montaje definitivo se hizo el cambio del bastidor de madera por uno de aluminio y se tensó la obra. Los estudiantes hicieron la reintegración de color por técnica de *rigatino* en los faltantes de capa pictórica. Esta técnica permite que, vista desde lejos, la obra se vea uniforme y que de cerca se noten las líneas paralelas que rellenan el faltante y que ahora forman parte de la historia de la pieza. Este sistema de reintegración se considera importante porque permite distinguir la intervención del original y, por lo tanto, se evita que se genere un falso en la obra.

⁹AHCNCPC, Expediente: Tuxpan, Michoacán. Templo de Santiago Apóstol, Restauración de la pintura al óleo de Cristóbal de Villalpando "Cuadro de ánimas", 1973-1979, Alarcón, R., *Escrito sobre el trabajo realizado en prácticas de campo en Tuxpan, Michoacán*, 22 de noviembre de 1979.





Figura 4. Reentelado de la pintura. Imagen: ©Fototeca CNCPC-INAH, 1979.

Una de las fotografías que registran el final del proceso fue tomada el 30 de octubre de 1979, el cuadro fue colocado nuevamente en el muro sur de su templo. El movimiento de la obra en cada una de sus etapas fue posible por el apoyo de trabajadores de la Comisión Federal de Electricidad, ya que el peso del lienzo era de aproximadamente 400 kg, por lo cual era necesario el uso de herramientas especiales: garruchas, cables y pernos, además de la fuerza humana (Alarcón, 1979:79).



Figura 5. Fin de proceso.
Imagen: ©Fototeca CNCPC-INAH, 1979.



Quizá al lector la restauración del *Cuadro de ánimas* le pareció una tarea sencilla. Conforme se avanzó en la lectura de los documentos resguardados en el Archivo Histórico de la CNCPC, se pudo notar que es todo lo contrario, dadas las dimensiones de la obra, las distintas opiniones emitidas para hacer la restauración in situ, o trasladar el lienzo. Cuando se trata de una pieza dañada que necesita ser intervenida, es necesario que la comunidad se involucre en el proceso, para conocer la historia y la relevancia que tiene la obra para la gente, pues es parte de su identidad, en este caso fue fundamental que la C. Mitzi Oven de Mancilla, del municipio de Tuxpan, diera aviso de los daños que tenía el lienzo de Villalpando, aunque pasaron algunos años para darle atención a dicha petición, cuando ésta fue llevada a cabo, se hizo de la manera más conveniente en esa época. El resultado de semejante faena se puede admirar en toda la magnitud de la obra, tanto por sus dimensiones, como por el trabajo que implicó llevarla a cabo. El lienzo no ha tenido una restauración posterior.

*





Agradecimientos

A Raymundo Alva, Carlos Orejel, José Luis Pérez, Silvia Jocelyn Pérez, y María Eugenia Rivera.

Referencias

Archivo Histórico de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (AHCNCPC), Ciudad de México, México.

Alarcón Cedillo, Roberto (1979) *Conservación y restauración del Cuadro de ánimas de Cristóbal de Villalpando*, tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, Ciudad de México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete.

Andrade, Carmen (1980) *Obras maestras de pintores del siglo XVII, Pinacoteca Virreinal de San Diego*, México, INBA: 5-6.

Ángeles, Pedro, Bargellini, Clara, Gutiérrez, Juana y Ruiz Gomar, Rogelio (1997) *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714. Catálogo razonado*, México, Fomento Cultural Banamex.

Ayala Canseco, Eva María y Mogollán García, Minerva (2005) *Seis siglos de arte: Cien grandes maestros*, México, Museo Soumaya-Asociación Carso A.C.

Bargellini, Clara, Chazal, Gilíes, Ruiz Gomar, Rogelio, y Vargaslugo, Elisa (1994) *Arte y mística del Barroco*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (FOTOTECA-CNCPC), Ciudad de México, México.

Gutiérrez Haces, Juana (2002) “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (80): 47-99.

Halcón, Fátima (2001) *El artista en la sociedad novohispana del Barroco* [pdf], disponible en: <<https://upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/007f.pdf>> [consultado el 25 de septiembre de 2019].

Monterrosa, Mariano (2003) “Los cuadros de ánimas”, *Historias* (56): 101-112.

Von Wobeser, Gisela (2017) *Apariciones de seres celestiales y demoniacos en la Nueva España*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México [pdf], disponible en: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/apariciones/670_04_05_Capitulo4.pdf> [consultado el 25 de septiembre de 2019].

Von Wobeser, Gisela (2015) *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España* [pdf], disponible en: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cielo/ciyp_05cap.pdf> [consultado el 28 de septiembre de 2019].



Segmento de pintura mural al interior de la catedral de Cuernavaca.

Imagen: ©CINAH Morelos.



La catedral de Cuernavaca, el mural de *San Felipe de Jesús y los 26 mártires de Nagasaki*: historia de su descubrimiento

Montserrat Gutiérrez Hernández*

*Estudiante de licenciatura en la Universidad Autónoma Metropolitana

Resumen

En 1957 se llevó a cabo una remodelación de gran magnitud en el interior de la catedral de Cuernavaca. Esta intervención dio como resultado el descubrimiento de una serie de pinturas murales, entre las cuales se encontraba una que luego se conocería como *San Felipe de Jesús y los 26 mártires de Nagasaki*. El presente texto rescata de los archivos de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural y de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, la historia e importancia de ese hallazgo y de su restauración, lo que permite reconocer en el caso un fértil terreno de exploración y estudio relacionado al proceso de valoración de este atípico bien cultural.

Palabras clave

Pintura mural; descubrimiento; intervenciones.

Abstract

In 1957 a major renovation was carried out inside the Cathedral of Cuernavaca. This intervention resulted in the discovery of a series of wall paintings among which was a particular one known as the mural of Saint Felipe de Jesús and the 26 martyrs of Nagasaki. The present text rescues from the archives of the Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural and Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, the history and importance of this finding and its restoration, which allows to recognize this case as a fertile ground of exploration and study related to the process of valuing this atypical cultural asset.

Keywords

Mural painting; discovery; interventions.



*La vieja catedral, con sus macizas torres,
con su severa arquitectura, que es tan grande y majestuosa.
Construida desde la época colonial, todavía conserva
sus dorados retablos y las espaciosas naves, que han recogido por
varios siglos el humo del incienso y la unción de las plegarias que
los fieles han murmurado en ese templo,
uno de los primeros levantados en América por los españoles*

Miguel Alessio Robles

El patrimonio cultural nacional es dinámico. Los cambios sociales, religiosos, los discursos historiográficos y las políticas públicas a lo largo del tiempo han influido en las modificaciones y funciones que se le dan al patrimonio. Esto se puede observar en la catedral de Cuernavaca, inmueble franciscano del siglo XVI que en 1957 sufrió una serie de modificaciones y afectaciones que conllevaron al descubrimiento de la obra pictórica conocida como el mural de *San Felipe de Jesús y los 26 mártires de Nagasaki*.¹ Su temática e iconografía han motivado diversos estudios, debido sobre todo a que destaca entre los existentes en el resto de los conjuntos conventuales del estado de Morelos, “su manufactura se ha datado [entre] mediados del siglo XVII y [...] principios del siguiente. Algunos investigadores plantean que la pintura de los murales se asoció a fechas posteriores a 1628, cuando se recibió la noticia de la beatificación de san Felipe de Jesús, primer santo mexicano” (Noguez, 2018: 16).

La pintura mural de *San Felipe de Jesús y los 26 mártires de Nagasaki*. mide aproximadamente 30 m de largo y 8 m de altura, se encuentra ubicada en los muros de la epístola y del evangelio en la nave del templo, después del sotocoro y hasta el arco toral que separa el resto de la nave del presbiterio. Hasta el año de 1957 permaneció oculta bajo capas de cal y otros bienes relevantes antepuestos a los muros, sobre todo retablos neoclásicos; éstos fueron retirados para dejar al descubierto murales ya muy deteriorados (Islas, 1967: 61).

¹ Se desconoce el nombre original y autores de la pintura. Los autores citados en el presente texto relacionan las escenas del mural y su iconografía con los mártires del Japón en el siglo XVII y, por lo tanto, con la historia de san Felipe de Jesús, quien fue santificado posterior al evento narrado (Islas, 1967: 46). Debido a lo anterior se ha decidido nombrar a la pintura de ese modo.





Figura 1. Catedral de Cuernavaca, apariencia del interior antes del descubrimiento de los murales. Imagen: ©INAH, ca. 1935.

En el muro del evangelio está representado el mar y una costa; en el primero se observan peces en el agua, barcas con hombres, algunos de ellos armados, otros con hábito, y unos más con remos, rumbo a la ciudad de Nagasaki. Desde la costa hacia tierra adentro, y hacia las montañas, hay agrupaciones de personas que culminan con la escena de martirio en donde está involucrado san Felipe de Jesús: se despliegan a la vista una gran cantidad de personas crucificadas, a los pies de cada uno hay personajes: algunos empuñan lanzas con las cuales atraviesan a los mismos como forma de martirio, otros detienen una tela y unos más únicamente se encuentran de pie.

En el muro de la epístola “están representados los prisioneros en carretas tirados por bueyes, de cuatro en cuatro, en lugar de tres en tres como registra la historia; luego siguen las escenas en que fueron paseados en caballos por las calles de la ciudad de Kioto, Osaka y Sakai” (Ota, 1981: 687).





Figura 2. Interior de la catedral de Cuernavaca, Morelos. Imagen: Sangall90-Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=25730207> Sangall90, ©Wikipedia, 2012.

El mar, oriente y san Felipe en los muros

Parte de la singularidad de la catedral de Cuernavaca corresponde a las historias que cuentan sus muros, así como la manufactura de pintura, la relación de las exploraciones y comercio a través de las rutas marítimas, el contacto con las Filipinas y Japón, simbolizados con elementos marítimos (el mar como tal, las embarcaciones y los peces) que pueden remontar al primer contacto entre los pueblos de Japón y México, el cual ocurrió casi por casualidad. A su vez el mural nos remite a las relaciones y el complejo ambiente sociopolítico entre Japón y España (Kawata, 2007: 24): el naufragio del Galeón San Francisco, en las costas de Onjuku en 1609, en el que más de trescientos novohispanos fueron rescatados en las costas de Japón (Almada, 2018: 11).

La pintura se ha relacionado con la estética que caracteriza al arte japonés: “aunque en la época colonial los artistas novohispanos cultivaron fundamentalmente los estilos pictóricos europeos, no debe extrañar la existencia de técnicas pictóricas asiáticas, y con ellas la presencia del espíritu oriental en el arte de Nueva España” (Ávila, 1997: 20). Para Luis Islas la técnica del mural es similar a la de los biombos japoneses (1967: 69); sin embargo, para María Elena Ota, la técnica es diferente: quizá lo que pueden tener en común la estética oriental y el mural de san Felipe de Jesús son elementos como el dibujo a línea, el uso de pocos efectos de luz y sombra, así como la limitada paleta de colores (Ota, 1981: 690). Como se mencionó previamente, el mural difiere de las composiciones que se realizaron en el resto de la decoración del convento y en general con lo



que se usaba en las pinturas murales durante el siglo XVI y parte del XVII: “ni en los conventos franciscanos que tienen pinturas murales, ni en los de otras órdenes, como el de Oaxtepec o el de Yecapixtla, también próximos al mismo sitio, se violaban las ideas tradicionales de la pintura del siglo XVI, que se prolonga hasta los primeros años del XVII” (Islas, 1967: 63). La pintura mural de diversas temáticas, a la par de su composición estética, hace del inmueble un complejo totalmente heterogéneo, por ello llama la atención que, pese a la particularidad del caso, durante el siglo XIX el mural haya permanecido cubierto.



Figura 3. Arribo a la costa de Nagasaki, muro del evangelio, catedral de Cuernavaca. Imagen: ©CINAH Morelos.

Intervenciones y descubrimiento del mural

El descubrimiento de la pintura mural fue el resultado de una serie de intervenciones que se ejecutaron en la catedral de Cuernavaca durante dos décadas. El contexto en el que se generó el descubrimiento de la pintura mural influyó de manera importante en su permanencia y conservación.

En 1950 se presentaron diversas modificaciones por parte de la Iglesia como institución, denominados los “procesos de liberación”: “los periodos diocesanos transformaron la vida eclesial y social en Cuernavaca, tales cambios se vieron reflejados en una serie de modificaciones en el inmueble” (Puente, 2007: 256). Éstos resonaron en Sergio Méndez Arceo, quien estuvo a cargo de la catedral de 1952-1982; durante los inicios de su obispado, motivó la drástica remodelación del espacio en el año de 1957. Es este periodo de modificaciones el que conllevó al descubrimiento de la pintura mural y su posterior restauración en 1959, como confirma Fontana: “casi todos los murales salieron a la luz a raíz de las obras emprendidas a mediados del siglo XX, [...] principalmente por Méndez Arceo” (2010: 41).



El obispo aplicó criterios particulares diversos para la conservación de los bienes muebles, así como de la parte estructural de la catedral: consideró el valor estético, histórico y la relación de los bienes con la liturgia moderna; en estos criterios, la opinión de la comunidad no fue incluida (Pérez, 2013: 51). Para él, la obra en cuestión cumplió con el principio del valor histórico y, a su vez, elogió la acción santificadora del Espíritu en el recuerdo de los santos; en el caso de la pintura mural, la historia de san Felipe y los 26 mártires, expresa simbólicamente las acciones mediante la forma y decoración de los elementos interiores (Pérez, 2013: 51).

La remodelación y el consecuente descubrimiento estuvieron a cargo de fray Gabriel Chávez de la Mora (arquitecto de profesión monástica dedicado a la recuperación de bienes muebles religiosos), junto con el arquitecto Ricardo de Robina, por órdenes del obispo de Cuernavaca.

Sin embargo, es importante señalar que, antes de las acciones del obispo de Cuernavaca, los conventos y templos de Morelos y otros estados del país, estaban siendo intervenidos debido a que en 1933 varios inmuebles obtuvieron la denominación de monumento, otorgada por el entonces existente Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos de la Secretaría de Educación Pública; y, bajo las disposiciones del capítulo segundo de la Ley de Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales de 1930, "estos monumentos no podrán ser destruidos, demolidos, ni removidos, en todo o parte de ellos".²



Figura 4. Embarcaciones en el mar, muro del evangelio, catedral de Cuernavaca. Imagen: ©CINAH Morelos.

² AHCNMH, Catedral de (San Francisco), Cuernavaca, Morelos, INAH, Archivo Geográfico.

Gracias a esto, las inspecciones y restauraciones fueron más frecuentes por parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), con Manuel del Castillo Negrete y el arquitecto José Gorbea Trueba a cargo. En aquellas inspecciones de remodelaciones y restauraciones se llegaron a encontrar bajo capas de cal restos de pintura mural del siglo XVI y XVII en gran parte del estado de Morelos, como sucedió en la catedral:

Tiene a su cargo la exploración, descubrimiento, catalogación, restauración y conservación de la pintura mural prehispánica y colonial. Como trabajos preparatorios se listaron los murales cuya existencia es ya conocida, siendo un total de 13 prehispánicos y 76 coloniales. Se han listado cerca de 300 construcciones religiosas, en su inmensa mayoría del siglo XVI, en donde casi seguramente se puede encontrar decoraciones murales. Se han realizado 58 visitas de inspección. Se trabaja en la restauración de la Catedral de Cuernavaca [...].³

Esas acciones promovieron el posterior estudio, valoración y preservación a futuro de la pintura mural de san Felipe de Jesús (que actualmente se conserva en buen estado), debido a que, durante el desencalado de pintura en otros inmuebles morelenses, alguna pintura fue dañada o destruida.

Debajo de retablos, óleos y capas de cal

Ya se mencionó en apartados anteriores que durante los trabajos de remodelación se descubrió la pintura mural de forma inesperada, pero, ¿por qué la pintura mural no había visto la luz desde el siglo XIX? La respuesta se encuentra en las tendencias artísticas, el desuso o el poco valor otorgado posterior al siglo XVI y parte del XVII de la pintura mural, que provocaron que se cubrieran los muros, “por lo tanto los frescos vivieron por un largo tiempo bajo capas de cal y pintura, que se colocaron por higiene o porque la función que desempeñaban concluyó” (Hinojosa, 2010: 121).

La pintura mural dentro de los conjuntos conventuales se caracterizó por estar en constante evolución. Se pueden distinguir tres fases: la primera se distingue por haber sido de uso didáctico para la evangelización de los indígenas; en la segunda fase, ya realizado el proceso de evangelización, los motivos de la pintura cambian al representar la importancia de la misa; y, por último, en la tercera fase, al ser desplazado el clero regular por el secular, la pintura mural pierde parte de su función educacional y se sustituye para ser sólo decorativa (Kubler, 1982: 365). En siglo XVIII, y también en el XIX, tuvo su auge la modernización del interior de los templos mediante la colocación de encalados en los muros, así como la elaboración de retablos y óleos de estilo neoclásico. El mural en cuestión se encaló durante la época del bachiller Vito Cruz Manjarrez, párroco del lugar entre 1867-1880 (Ota, 1981: 687).

La catedral de Cuernavaca sufrió una evolución decorativa de sus bienes muebles e inmuebles por destino, misma que derivó en el ocultamiento de la pintura mural: “esas pinturas habían desaparecido por efectos de la insensibilidad a esos registros pictóricos ocultados bajo capas de yeso y pintura sobre las cuales se habían colocado altares” (Puente, 2007: 258). La producción que prevaleció por la demanda de la Iglesia apostó por renovar algunos de los muchos espacios religiosos de la diócesis; sobre la pintura mural se colocaron capas de cal y pintura, frente a los cuales se dispusieron otros bienes de estilo neoclásico, sobre todo retablos.

³ AHCNCPC, Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural 1961- 1973. Informes de trabajo del taller de mural, Leg 1, caja 3, Exp. 2.



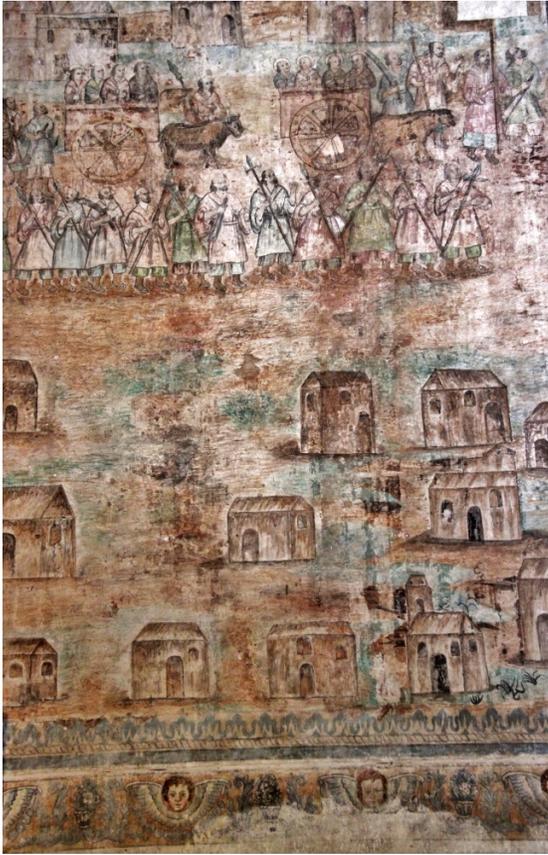


Figura 5. Pintura mural en el muro de la epístola, catedral de Cuernavaca. Imagen: <https://www.flickr.com/photos/eltb/albums/72157603873101020> ©Catedrales e Iglesias, 2013.

En la documentación que se encuentra en el Archivo Histórico de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), se señala que el retablo principal fue rescatado y restaurado en 1993 y que es contemporáneo a los retablos que cubrían la pintura mural, al igual que una serie de pinturas de caballete rescatadas en 1992 en colaboración con la comunidad:⁴

Las ideas reformistas del obispo se tradujeron en el retiro de los retablos, los óleos y las esculturas que se encontraban cerca de las paredes laterales, parte de ellos se colocaron en un espacio de la catedral dispuesto como bodega, como consta en un expediente “el coro de la catedral fue usado como bodega, albergaba esculturas empolvadas [...] en malas condiciones”.⁵

De acuerdo con Islas, el descubrimiento de los murales sucedió en 1957 de forma accidental, a partir de algunas secciones en buen estado de conservación y algunos fragmentos un tanto deteriorados (Islas, 1967: 61) que se veían en las paredes de la nave principal de la iglesia. Según indica el arquitecto José Gorbea:

⁴ AHCNCPC, Morelos, Cuernavaca, Catedral de Cuernavaca, Fichas de diagnóstico de pinturas de caballete, programa “adopte una obra de arte”, 1992.

⁵ AHCNMH, Catedral de (San Francisco), Leg. II, Cuernavaca, Morelos, INAH, Archivo Geográfico.

Cuando el templo se encontraba en proceso de restauración se habían cubierto de pintura de cal los muros de la antigua iglesia franciscana. El Departamento de Monumentos Coloniales intervino para que fuera retirada la capa de cal y hacer las exploraciones necesarias para cerciorarse de si había pinturas murales. Al irse retirando la de pintura se fueron descubriendo algunas pinturas al temple del siglo XIX y bajo estas, otras que databan del siglo XVII: entre ellas se descubrió el martirio de San Felipe de Jesús y los misioneros que lo acompañaban a Japón (Gorbea, 1961: 5).

Sin embargo, en una entrevista que la historiadora María Celia Fontana realizó a uno de los colaboradores del descubrimiento, Francisco Ramírez Badillo, éste afirma que antes de 1957 “en el intradós de la puerta norte de la catedral ya eran visibles unos peces y por ahí se comenzó a descubrir el gran mural, las pinturas del martirio se encontraban bajo trece capas de pintura” (Fontana, 2010: 46). Pese al buen estado de conservación de la pintura en lo general, hacían falta pedazos que no coincidían con la ubicación de los retablos, lo que hace pensar que los faltantes pudieron haberse generado antes de que se colocaran los mismos.

Ángel Santamaría, sin embargo, aporta otra versión del hallazgo: Al estar limpiando los muros en aquellos lugares que dejaron vacantes los altares neoclásicos, uno de los trabajadores, accidentalmente, descubrió, tras la capa de cal que la cubría, parte de una pintura antigua. De inmediato se dio parte del hallazgo a las autoridades competentes. La Dirección de Monumentos Coloniales aportó lo necesario para hacer la investigación y restauración, si procedía (Fontana, 2010: 48)

Al quitar la cal el mural de san Felipe de Jesús volvió a ver la luz, la pintura conservada requirió de un trabajo de reintegración cromática, sobre todo en sus colores ocres y azules, la cual se ejecutó en 1959:

Obras de adaptación y restauración:

Fueron retirados el altar mayor y el conjunto de los laterales que existían. Al retirar esos laterales y empezar a limpiar y lavar los muros para quitar las capas sobrepuestas al aplanado original, aparecían fragmentos muy borrados de pinturas de gran valor que muestran escenas de la llegada a Japón. En los laterales de la nave se hace la cuidadosa restauración de las pinturas. En la cenefa superior terminada se abusó del colorido, se deberá rebajar el tono.⁶

La reintegración realizada posterior al descubrimiento fue criticada, ya que se llevó a cabo sin autorización y con excesos de color: “Pudo verse que se están repintando las pinturas al fresco recientemente descubiertas en la nave de la iglesia, contra la orden que emitió el departamento de monumentos”,⁷ pero posteriormente se rebajaron los colores.

⁶ AHCNMH, Catedral de (San Francisco), Cuernavaca, Morelos, Archivo geográfico, p. 84.

⁷ AHCNMH, Catedral de (San Francisco), Cuernavaca, Morelos, Archivo geográfico, p. 74.





Figura 6. Detalle de la pintura mural, muro del evangelio, catedral de Cuernavaca. Imagen: ©Catedrales e Iglesias, 2013.

Puesta en valor de la pintura mural de san Felipe de Jesús

En 1994 fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, con lo que adquiere el reconocimiento de inmueble de primer orden con prioridad en su conservación. Este reconocimiento ha cumplido, hasta cierto punto, un papel importante en la cantidad de pintura mural conservada, así como en su estado actual. Sin embargo, no ha sido suficiente para enfatizar la importancia de sus usos y desusos. Éstos, junto con la valoración de la comunidad son factores vitales para la conservación o desaparición de los bienes patrimoniales. En el caso de la pintura mural, el encalado efectuado en el siglo XVIII fue un factor de conservación, ya que en 1957 la pintura se encontró en buen estado. Aun así, no se generaron iniciativas para promover su relevancia con la comunidad, a diferencia de la divulgación que se le otorgó como parte constitutiva de la conciencia nacional.

La valoración histórica que se le dio al mural por parte del obispo y, posteriormente, de las instituciones de gobierno, también contribuyó a su conservación. A partir de su descubrimiento, se generaron una serie de estudios que propiciaron la revalorización de la pintura, aunque ésta fue sólo por parte de los investigadores: Luis Islas, Elena Ota Mushima y María Celia Fontana Calvo; sin embargo, por parte de la comunidad ésta parece escasa. Lo contrario ocurre con la valoración los retablos, las pinturas de caballete, así como las esculturas de santos y la Virgen María.

La defensa de esos bienes muebles se ve reflejada en el programa “Adopte una obra de arte”:⁸ en 1992, la comunidad colaboró para la conservación de varios de los bienes, que ahora forman parte de la pinacoteca de la catedral de Cuernavaca.

Posterior a 1992 la catedral sufrió ciertas modificaciones en su interior y exterior debido a las necesidades de la comunidad, es uno de los inmuebles históricos de Morelos que nunca ha dejado de ser usado y equipado, al aplicar elementos como sonorización y electrificación.⁹ También fue notoria la reparación de daños en la fachada principal, en la cúpula y paredes, causados por sismos del 15 y 21 de junio de 1999 y 19 de septiembre de 2017; este último causó daños “en los muros de la nave que cuentan con pintura mural y registraron grietas [por lo que] se protegieron los aplanados con pintura mural” (Hernández, 2019). Tales deterioros suscitaron la preocupación de la comunidad debido a que es un sitio importante de culto y a su vez uno de los principales sitios turísticos de la ciudad.

Esto demuestra que la catedral es un espacio vigente que cumple con usos y funciones, y en donde se aplican los conceptos de identidad y patrimonio. Pese a ello, hay discontinuidades en el vínculo que la comunidad crea con la pintura mural de san Felipe de Jesús, a pesar de que cuenta con una mayor conservación integral (a comparación del resto de exconventos con pintura mural en Morelos).

Aun así, resulta insuficiente la divulgación que permita fortalecer la identidad y sentido de pertenencia de la comunidad hacia la pintura mural. No han existido planes educativos que sustenten la integración de las dinámicas sociales y culturales, lo que debilita el papel de la comunidad para la conservación de la pintura.¹⁰

Quizá se deba también a la historia poco conocida de san Felipe de Jesús: “en el caso de Felipe de Jesús, siendo tan clara su aparición, no provocó ningún interés en el ámbito religioso” (Kawata, 2007: 24). Por ello, es necesario crear programas que concienticen sobre el valor de la pintura, así como su gran significado patrimonial, por el cual, se propició en 1957, el descubrimiento y posterior restauración y conservación.

La idea de retomar y revalorizar el patrimonio debe ser una responsabilidad compartida, en la que toda la sociedad participe. La pintura mural de *San Felipe de Jesús y los 26 mártires de Nagasaki* es parte de la documentación visual del acontecer histórico y es necesario divulgar su existencia, significación e importancia.

⁸ AHCNCPC, Morelos Cuernavaca, Catedral de Cuernavaca, fichas de diagnóstico de pinturas de caballete, programa “adopte una obra de arte” 1992, carpeta #1 y #2.

⁹ AHCNMH, Catedral de (san Francisco), Leg. II, Cuernavaca, Morelos, INAH, Archivo Geográfico.

¹⁰ AHCNCPC, Mateos González, Frida Itzel, Morelos Cuernavaca, plan de trabajo, programas y estrategias, de la región de monasterios, 2008.



Agradecimientos

Al personal del archivo, biblioteca y fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural y de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, así como a la Mtra. Débora Ontiveros.

Referencias

Archivo Histórico de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (AHCNCPC), Ciudad de México, México.

Archivo Histórico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (AHCNMH), Ciudad de México, México.

Almada, Carlos (2018) *México a 130 años de relaciones diplomáticas*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores/Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.

Fontana Calvo, María Celia (2010) "Las pinturas murales del claustro de la catedral de Cuernavaca. Estudio para la preservación y conservación de un legado", en Carlos Flores Marín (eds.), *Defensa y conservación de la pintura mural. 16o Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp.41-76.

Gómez Román, Ana María (2016) "La pintura mural en la Granada del XVIII", *Boletín de Arte* [en línea] (37): 103-114, disponible en: <<http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/3273>> [consultado el 15 de agosto de 2019].

Gorbea Trueba, José (1961) "Los frescos de la catedral de Cuernavaca", *Boletín INAH* (4): 5-7.

Hernández, Fernanda (2019) *Restauración de catedral de Cuernavaca registra avance de 77% [Centro urbano]*, 22 de abril del 2019, disponible en: <<https://centrourbano.com/2019/04/22/restauracion-catedral-cuernavaca-avance-77/>> [consultado el 10 de noviembre de 2019].

Hinojosa, Laura (2010) "La relación de la pintura mural con el acontecer histórico y su importancia como fuente primaria para la investigación", en Carlos Flores Marini (ed.), *Defensa y conservación de la pintura mural. 16o Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 121-136.

Islas García, Luis (1967) *Los murales de la catedral de Cuernavaca afrente de México*, México, Imprenta La Esfera.

Kawata, Reiko (2007) *Dos cultos de origen mexicano: La Virgen de Guadalupe y san Felipe de Jesús. El proceso histórico manifiesto en el estudio comparativo de documentos escritos e iconográficos*, tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Kubler, George (1982) *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica.

Noguez, Xavier (2018) "Murales de la catedral de Cuernavaca, de estilo techialoyan", *Arqueología Mexicana* (153): 16-17.

Ota Mishima, María Elena (1981) "Un mural novohispano en la catedral de Cuernavaca: los veintiséis mártires de Nagasaki", *Estudios de Asia y África* [en línea], 16 (4): 675-697, disponible en: <<https://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/view/704/704>> [consultado el 31 de julio de 2019].

Pérez Arce Ibarra, Francisco (2013) "La correspondencia de don Sergio", *Diario de Campo* [en línea] (13): 51-54, disponible en: <<https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/863>> [consultado el 31 de julio de 2019].

Puente Lutteroth, Alicia (2007) "Procesos eclesiales, permanencias e innovaciones. Un acercamiento al periodo de Sergio Méndez Arceo, VII obispo de Cuernavaca", en Horacio Crespo (ed.), *Historia, sociedad y cultura: "Morelos, ensayos desde la historia regional"*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, pp. 241-270.

Ramírez Badillo, Francisco (2001) *Una sacra travesía: la catedral de Cuernavaca*, México, Universidad La Salle.





CONSERVACIÓN

en la vida cotidiana...



La comunicación y la forma de efectuarla son puntos de encuentro para la educación patrimonial; es por ello que en esta sección se presentan dos herramientas para su puesta en práctica por los profesionales dedicados al patrimonio cultural: la guía de comunicación con comunidades y un glosario de términos sobre educación patrimonial.

Imagen: Comunidad leyendo carteles informativos afuera del templo de San Miguel Arcángel. San Miguel Acambay, Hidalgo. @CNCPC-INAH.

Sala del Museo Regional Michoacano.

Imagen: Melitón Tapia, ©INAH.



GLOSARIO

de términos sobre educación patrimonial

Manuel Gándara Vázquez*

*Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Educación patrimonial

Es la que se lleva a cabo en espacios patrimoniales, naturales o culturales, con el fin de promover una cultura de conservación. En el patrimonio natural, se emplea para este fin la “interpretación ambiental”, cuyo uso se ha extendido al patrimonio cultural.

Interpretación

Este término tiene múltiples significados. Se relaciona con la “tradición hermenéutica”, que sostiene que la meta de las ciencias sociales (y las humanidades) es la de desentrañar el significado de un texto o una acción. Ello puede requerir un análisis del contexto del texto o de las motivaciones de la acción. Pero en el campo de la educación patrimonial, su significado es muy diferente: es el de “traducción”: así como al viajar a un país cuya lengua no conocemos requerimos de un “intérprete”, en los espacios museales se requiere traducir el lenguaje especializado de los expertos a un lenguaje que el público general entienda y disfrute: “la interpretación es una forma de comunicación orientada a una misión, que tiene la finalidad de provocar en la audiencia el descubrimiento de significados personales sobre objetos, lugares, personas y conceptos, y forjar conexiones personales con ellos” (Ham, 2013: 8).

Interpretación ambiental

Estrategia de comunicación para la educación patrimonial, desarrollada originalmente en los parques nacionales de Estados Unidos y rápidamente adoptada por otros países. Su meta no es la instrucción (en el sentido de retención de datos), sino la provocación de la reflexión para que los y las visitantes generen sus propios significados. Para ello, lo que se comunica les debe ser relevante. El pionero de la estrategia fue Freeman Tilden (1957).

Interpretación temática

Estrategia de comunicación para la educación patrimonial, heredera de la interpretación ambiental, que le agrega elementos derivados de la psicología cognitiva, la pedagogía y los estudios sobre recreación. El elemento central es la insistencia de centrar lo que se comunica en un número reducido de mensajes, particularmente uno, llamado el “tema” (en México le llamamos “tesis”, para evitar la confusión entre tema y tópico): éste es una oración completa, sencilla y con capacidad de generar relevancia. El líder en este campo es Sam Ham (1992, 2013) con su modelo TORE.



Modelo TORE

Sostiene que la interpretación debe tener un “tema” o idea central (T); estar organizada (O) para que el público la procese con facilidad; debe ser relevante (R); ser significativa y tocar personalmente al público; y ser entretenida (E): no necesariamente divertida o placentera, pero sí de mantener enganchado el cerebro de los y las visitantes (Ham, 2013).

Difusión

Tiene dos sentidos amplios y uno restringido: en sentido amplio es equivalente a la dispersión de información hacia el gran público o la promoción de alguna actividad o evento. En el sentido restringido de la comunicación de la ciencia, se refiere a la comunicación destinada a los pares: los especialistas que conocen la terminología especializada y cuentan con el contexto y los antecedentes suficientes como para entender la relevancia de lo que se les dice. Sus ejemplos típicos son los libros y revistas especializadas, las conferencias académicas, los congresos y simposios, etcétera (Gándara, 2015).

Divulgación

Comunicación destinada al gran público, que no necesariamente cuenta con la terminología, los antecedentes y contexto para entender lo que se le dice o por qué es relevante. Es por ello que busca reducir al mínimo los términos técnicos, y definir y ejemplificar los que deban emplearse; proporcionar antecedentes suficientes y clarificar el contexto de lo que se dice; y, sobre todo, lograr la relevancia apelando al afecto de la gente, relacionando lo que se le dice con su vida cotidiana. La difusión y la divulgación son ambas necesarias; pero cuando los especialistas tratan al público general como si fueran sus colegas, es decir, cuando difunden en vez de divulgar, normalmente fracasan: la gente no les entiende o se aburre con su discurso. Paulino Sebugal (1995) fue uno de los primeros en México en señalar esta distinción.

Divulgación significativa

Es una estrategia de comunicación educativa patrimonial no formal, basada en la interpretación temática. Está centrada en las personas; busca promover un disfrute y una comprensión más profunda del patrimonio, para generar una cultura de conservación, a través de la socialización de los valores patrimoniales. ¿Para qué? Para colaborar con la formación de una ciudadanía crítica, capaz de trabajar en colectivo hacia una sociedad más igualitaria, inclusiva y sustentable (Gándara, 2018). Se trata de una estrategia en desarrollo, que incorpora nuevos componentes a medida que crece, propuesta desde la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete (ENCRyM), junto con el Centro de Estudios Arqueológicos de El Colegio de Michoacán (Gándara, 2018; Gándara y Jiménez (eds.), 2018; Jiménez, 2017).

Museología centrada en las visitantes

Término que engloba los enfoques derivados de los estudios de públicos en museos y otros espacios patrimoniales, que muestran las limitaciones de la museología tradicional, centrada en la colección (objetos), o en la figura y prestigio de los curadores o museógrafos o incluso en el edificio del museo. Estos estudios evidencian una y otra vez cómo la

comunicación fracasa o tiene un éxito limitado, al destinarse a un público que no existe o que conforma un segmento muy pequeño de la sociedad. Kathleen McLean (1993) ha reivindicado la necesidad de hacer “museos para la gente real”, que tomen en cuenta incluso factores como la comodidad, la ergonomía y la posibilidad de que los visitantes interactúen entre sí. John Falk y Lynn Dierkin (1992, 2013) mostraron que la experiencia de visita no la determina sólo la museografía (o el espacio físico), sino que resulta de la interacción de ese contexto con el contexto personal (la “agenda” de los visitantes: sus expectativas, motivaciones e intereses); y el contexto social (con quién visitan, qué tanto saben sobre la temática mostrada, qué tanta experiencia tienen visitando museos). Estos y otros autores, incluyendo a Bitgood (1988, 2013) han mostrado cómo incluso la orientación espacial, en un museo grande o un sitio complejo, pueden interferir con la atención, lo que dificulta el aprendizaje y el disfrute.

Museología centrada en las personas

Derivada de la museología centrada en los visitantes, amplía ese enfoque para incluir a tres tipos de personas: primero, aquellos que acuden a museos y sitios patrimoniales (visitantes o, en sentido más amplio, públicos), pero también a las comunidades cercanas a, o que viven en, lugares patrimoniales; segundo, a las que generaron los objetos y edificios que mostramos: es decir, a los hacedores del patrimonio, aunque los artefactos pueden ser interesantes por sí mismos, su valor deriva de las personas que los crearon; tercero, a las personas que trabajan el espacio museal, cuya orientación, capacitación o integración como equipo afectan la experiencia de visita —desde los conservadores preventivos hasta el personal de custodia, pasando por curadores y museógrafos (en museos) o divulgadores/intérpretes en otros espacios patrimoniales—. Este enfoque lo está desarrollando Leticia Pérez desde la ENCRyM.

Espacio museal

Término que abarca tanto a los museos tradicionales (con colecciones de objetos) como a otros espacios patrimoniales visitables: sitios arqueológicos e históricos, zoológicos, acuarios, planetarios, parques naturales, etcétera. Durante mucho tiempo, el Consejo Internacional de Museos (ICOM) tuvo una definición de museo que los incluía; hoy no es tan claro que los incorpora. El término permite diferenciar entre aquellos espacios que se “museografan”, es decir, se controla la composición, iluminación, color, entre otros, de lo que se muestra: los museos; de aquellos que se “interpretan” o “divulgan”, como los sitios arqueológicos, históricos y los parques naturales: aunque se emplea en ellos la teoría museológica no siempre se puedan “museografiar”. Por supuesto, la interpretación/divulgación también se aplica en los museos.

Plan de divulgación

Originalmente llamado “plan maestro de interpretación” en la interpretación temática, como le llama Veverka (1998, 2015), es un documento que caracteriza el bien patrimonial a divulgar/interpretar, los objetivos que se persiguen, los públicos a los que está destinado, los mensajes centrales a comunicar y los medios con los que se comunicarán. Normalmente incluye también los costos y los tiempos de realización. Es aproximadamente equivalente al “plan museológico” o “guion museológico” en los museos.



Programa de interpretación/divulgación

El plan maestro o de divulgación se pone en práctica a través de actividades (“programas”) que pueden o no incluir un componente museográfico: es el caso de los senderos autoguiados, las aplicaciones digitales y el uso de diferentes medios —como el texto, el video o el audio— interpretación mediada); así como las visitas guiadas, los talleres, dramatizaciones y otras actividades que realiza un intérprete/divulgador —interpretación personalizada—. En (Knudson et al., 2003) se discuten los principales medios.

*

Referencias

Bitgood, Stephen (1988) “Problems in visitor orientation and circulation”, en Stephen Bitgood, James T. Roper, Jr. y Arlene Benefield (eds.), *Visitor Studies - 1988: Theory, Research, and Practice*, Jacksonville, The Center for Social Design, pp. 155-170.

Bitgood, Stephen (2013) *Attention and Value: Keys to Understanding Museum Visitors*, Walnut Creek, Left Coast.

Falk, John H., y Dierking, Lynn D. (1992) *The Museum Experience*, Washington, D.C., Whalesback Books.

Falk, John H., y Dierking, Lynn D. (2013) *The Museum Experience Revisited*, Walnut Creek, Left Coast.

Gándara, Manuel (2015) “¿Difundir o divulgar? He ahí el dilema”, en Manuel Gándara y Diego Jiménez-Badillo (eds.), *El patrimonio y las tecnologías digitales. Experiencias recientes desde México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, pp. 56-69.

Gándara, Manuel (2018) “De la interpretación temática a la divulgación significativa”, en Manuel Gándara y María Antonieta Jiménez (coords.), *Interpretación del patrimonio cultural. Pasos hacia una divulgación significativa en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 29-96.

Gándara, Manuel, y Jiménez, María Antonieta (coord.) (2018). *Interpretación del patrimonio cultural. Pasos hacia una divulgación significativa en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Ham, Sam H. (1992) *Environmental Interpretation: A Practical Guide for People with Big Ideas and Small Budgets*, Golden, North American Press.

Ham, Sam. H. (2013) *Interpretation: Making a Difference on Purpose*, Golden, Fullcrum.

Jiménez, María Antonieta (2017) *Compartiendo el tesoro. Metodología para divulgar la arqueología*, Zamora, El Colegio de Michoacán.

Knudson, Douglas. M., Cable, Ted T., y Beck, Larry (2003). *Interpretation of Cultural And Natural Resources*, State College PA, Venture Publishing.

McLean, Kathleen (1993) *Planning for People in Museum Exhibitions*, Washington, D.C., Association of Science and Technology Centers.



Imágenes: ©CNCFP-INAH.

Trabajo comunitario en diversos contextos.

Guía de comunicación con comunidades¹

Presentación

Un elemento que destaca en varios artículos de este número de *CR. Conservación y Restauración* es la importancia de la divulgación, ya no sólo ante los grandes públicos sino en las propias comunidades en las que se llevará a cabo una intervención. En sentido estricto, estas comunidades no son “públicos”, sino participantes, usuarios de ese patrimonio, que muchas veces es constitutivo de su identidad. El trabajo comunitario es uno de los elementos distintivos del trabajo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural desde hace cuando menos 20 años.

Una de las múltiples reflexiones que nos dejaron los sismos de septiembre de 2017 fue la relativa a la forma en la que como profesionistas del patrimonio cultural nos vinculamos con las comunidades. Estos eventos sísmicos generaron la necesidad de enviar innumerables brigadas y visitas a las poblaciones que habían sido afectadas; en las que reconocimos aspectos que necesitaban corregirse. En términos generales podemos asegurar que los trabajadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) teníamos complicaciones para comunicarnos o vincularnos debido a que, en las condiciones en las que se encontraban las comunidades, se podían generar problemas o dificultar la ejecución de tareas y trabajos que teníamos que llevar a cabo. Algunos restauradores del INAH señalaron la importancia de elaborar una serie de recomendaciones, de lo que derivó la formulación de un documento que se compartió con todos los restauradores que estaban involucrados en las tareas de diagnóstico y rescate del patrimonio afectado por los sismos. Reproducimos aquí la versión final, ya que puede ser de utilidad a nuestros lectores, facilitándoles el trabajo comunitario.

¹ Esta versión fue revisada y modificada de la original, la cual fue redactada por Ingrid Karina Jiménez Cosme, con asesoría de Daniela Pascual, Fanny Magaña, Renata Schneider, Magali Díaz y personal de la Dirección de Educación Social para la Conservación de la CNCPC-INAH.



Si realizas actividades de conservación en alguna comunidad, estas recomendaciones te interesan:

Antes de visitar la localidad **cerciórate** de:

- **Conocer** la **organización social** del lugar.
- **Identificar** a la persona que será tu **contacto**, puede ser una autoridad civil, eclesiástica, mayordomo o habitante reconocido en la población.
- **Designar** al **interlocutor** del equipo **INAH** con capacidad empática, que pueda expresar la información de forma clara, precisa y respetuosa, así como escuchar atentamente.
- Indagar **cómo nombra** la comunidad a sus bienes culturales.
- **Elaborar** un **directorío** con los datos institucionales de los integrantes del equipo INAH y del centro de trabajo que representas.

Durante la visita, en la reunión con los miembros de la comunidad **recuerda**:

- **Portar** la credencial institucional o gafetes para **identificación**.
- Hacer la **presentación institucional** y de los **integrantes** del equipo (cargo y profesión).
- Iniciar la conversación con preguntas para **conocer lo que piensan y sienten** acerca de la situación de su patrimonio cultural.
- Explicar con **lenguaje sencillo** el objetivo de la visita, las acciones que se desarrollarán y su duración.
- **Ser respetuoso y empático** en todo momento.
- Utilizar **prendas** de vestir **discretas** en los recintos religiosos.
- **Evitar** consumir **alimentos o fumar** al interior de los templos.
- **Nombrar** a los bienes culturales **como los conoce la comunidad**, evitando los términos templo, pintura de caballete, textil, entre otros.
- **Solicitar información** a la comunidad sobre los daños que ha advertido en sus bienes culturales.
- **Preguntar** a la comunidad si **ha realizado acciones** en sus bienes culturales; de ser medidas poco ortodoxas, indicarle que se pueden mejorar en beneficio de sus imágenes y recinto.
- **Integrar a la comunidad** en la toma de decisiones.

Cuando realices las actividades, es **importante**:

- **Solicitar autorización** para entrar al lugar donde están los bienes afectados.
- **Pedir autorización** para el **registro fotográfico** de los bienes al responsable de su resguardo, explicando que se utilizarán para documentación.
- Mostrar **respeto** por las **imágenes**, debido al valor simbólico que representan para la comunidad.
- Procurar la **presencia** de, al menos, un integrante de la **comunidad**.



- Mantener un **ambiente de respeto y confianza** entre el equipo de trabajo.
- Ser **prudente al describir el estado de conservación** de los bienes, evitando exagerar o subestimar los daños.
- **Permitir** que la comunidad tome fotografías o videos de las actividades.

Después de las actividades, para el seguimiento de la visita **acuérdate** de:

- **Entregar un reporte** de lo realizado a la comunidad.
- **Proporcionar el directorio** con los datos institucionales de los integrantes del equipo INAH y del centro de trabajo que representas.
- **Solicitar** nombres, números telefónicos, correos electrónicos y cargos de las personas de la comunidad que han participado en el desarrollo de la visita, explicando para qué se requieren y señalando que sus datos están protegidos.

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural

Teléfono: (55) 4166 0780 al 84

Página web: www.conservacion.inah.gob.mx





CONOCE EL INAH



Para el funcionamiento del Instituto Nacional de Antropología e Historia son sustanciales los Centros INAH Estatales. Cada uno de ellos funge como representación federal en 31 estados de la República Mexicana, con la finalidad de dar cumplimiento a las atribuciones, objetivos, planes, programas, presupuestos y regulaciones vigentes en materia de investigación, conservación, protección y divulgación del patrimonio arqueológico, paleontológico e histórico; administran la operación de las áreas bajo su control y cumpliendo las funciones de carácter administrativo procedentes (Secretaría de Cultura, 2017). En este número de *CR. Conservación y Restauración* se presenta al Centro INAH Estado de México: los programas y acciones que lleva a cabo, en particular, aquellas efectuadas a raíz del sismo del 19 de septiembre de 2017.

Imagen: Centro INAH Estado de México. ©INAH.

San Pedro Hueyahualco Sultepec, Estado de México.

Imagen: Cristian Blanquel, ©CINAH Estado de México-INAH.



INAH en movimiento: estrategias de mediación patrimonial en comunidades afectadas por el S19 en el Estado de México

Daniela Tovar Ortiz y Luis Antonio Huitrón Santoyo*

*Centro INAH Estado de México
Instituto Nacional de Antropología e Historia

El Centro INAH Estado de México fue fundado en 1977 como Centro Regional México-Michoacán, siendo su primer director el doctor Román Piña Chán. Posteriormente, en 1979 fue el arqueólogo Roberto Gallegos Ruiz quien fungió como el primer delegado del Centro INAH Estado de México. A 40 años de su instalación en el Estado de México, el centro regional cuenta con una estructura de 158 personas divididas en: 23 trabajadores eventuales, 108 administrativos, técnicos y manuales, 3 restauradores, 14 investigadores y 5 figuras de personal de confianza. A nivel nacional es el Centro INAH con mayor número de zonas arqueológicas abiertas a la visita pública (17 sitios puestos en valor).

Actualmente se tiene un registro de 2 243 sitios arqueológicos y 4 874 monumentos históricos distribuidos en los 124 municipios del Estado de México. Cabe mencionar que esos bienes culturales son protegidos y salvaguardados mediante la instrumentación de la Política de Gestión y Conservación del Patrimonio Cultural en el Estado de México, la cual se desarrolla mediante la territorialización del patrimonio, que se divide en 7 regiones. El Centro INAH Estado de México se ubica en José Vicente Villada número 107, en el Centro de Toluca, cuenta con 3 jefaturas de departamento, 3 secciones normativas, 6 áreas operativas y 21 centros de trabajo, además de una biblioteca especializada en antropología e historia abierta al público.

Cabe mencionar que actualmente el Centro INAH Estado de México instrumenta acciones y programas basados en el desarrollo intercultural, la inclusión social y el reconocimiento de las comunidades como portadores y usuarios de los bienes culturales, con derechos y obligaciones para la conservación del patrimonio. Toma como referencia la gestación de procesos de patrimonialización basados en las características del territorio y necesidades de la diversidad de actores que confluyen en él.



Tras los sismos de septiembre de 2017 (#S19), once estados del país tuvieron daños severos en vivienda, instalaciones educativas y bienes culturales de alto valor histórico y social para las comunidades; una de tales entidades fue el Estado de México, donde resultaron afectados 279 inmuebles históricos y más de 500 bienes muebles en 74 de los 125 municipios que la integran. Con estas cifras, no tan alarmantes como lo son en los estados de Puebla y Oaxaca, que registraron un total de 621 y 587 monumentos históricos afectados, respectivamente, el Centro INAH Estado de México, con base en el Plan de Acción Nacional para restaurar el patrimonio afectado en 11 estados, instrumentó una serie de acciones técnicas y administrativas, basadas en el documento de planeación elaborado por el Centro INAH Estado de México, denominado: Plan de Gestión para la Restauración y Recuperación del Patrimonio Cultural del Patrimonio Cultural Afectado por el Sismo del 19 de septiembre en el Estado de México. El plan permitió iniciar algunas acciones para el resarcimiento de los daños y conocer la diversidad de formas de pensar y preocupaciones que giraban en torno a los inmuebles afectados por parte de las comunidades portadoras y usuarias del patrimonio cultural. Tales preocupaciones fueron expresadas principalmente en reuniones con los involucrados y en los recorridos que se practicaron para el reconocimiento de las afectaciones y de las acciones a instrumentar.

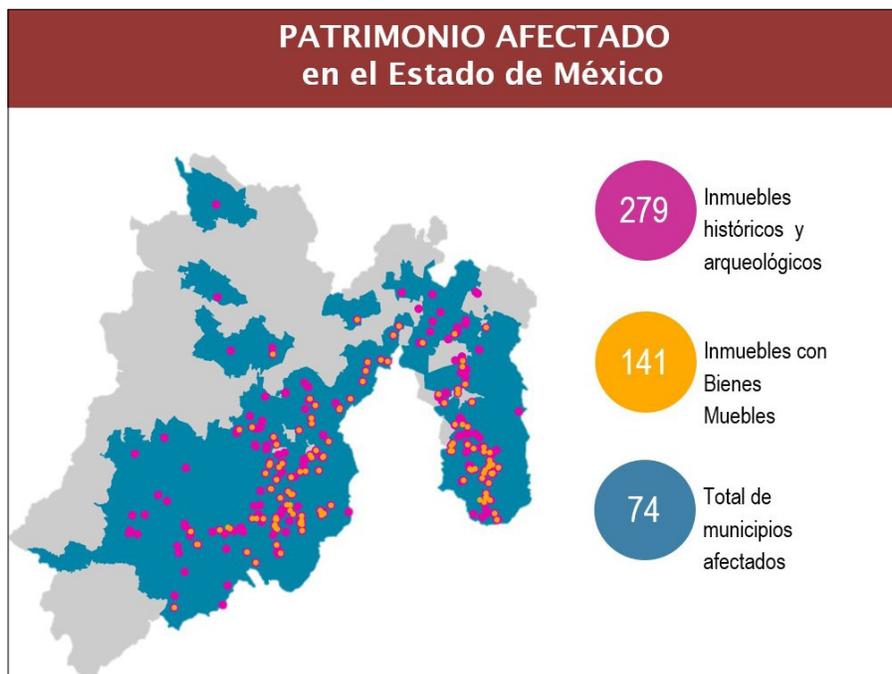


Figura 1. Distribución geográfica de bienes muebles e inmuebles afectados por el sismo en el Estado de México. Imagen: Eunice Evelyn García Cervantes ©CINAH Estado de México, 2018.

Posterior a estas primeras acciones de acercamiento con las comunidades, en octubre de 2018, una vez concluidos los trabajos de recuperación de algunos inmuebles identificados con daño menor y con obras en proceso en inmuebles con daño medio y grave, a la par de acciones de restauración en bienes muebles, el Centro INAH Estado de México inició con la instrumentación del programa Mediación Social, Sensibilización y Compromiso. Éste, denominado INAH en Movimiento ha aportado a los sitios afectados por el #S19 algunas herramientas sobre procesos técnicos para la conservación, restauración y salvaguarda de su patrimonio cultural.



El programa INAH en Movimiento, se basa en el reconocimiento de los derechos culturales para toda la sociedad; y en la construcción de ciudadanía para la conservación del patrimonio cultural que, mediante el Modelo de Gestión y Conservación del Patrimonio Cultural en el Estado de México, se define como: una estrategia de innovación social que busca desarrollar instrumentos de comunicación que facilitan transmitir entre las diversas comunidades, los derechos y obligaciones que están presentes en la conservación de la memoria y el patrimonio cultural en localidades y barrios del Estado de México; y que se ejecuta mediante el laboratorio de acciones ciudadanas, bajo la premisa de que es el ciudadano, ya sea en lo colectivo o en lo individual, quien reconoce, valora y protege el patrimonio cultural local con base en la empatía que tiene hacia estos “objetos de valores” que denominamos desde las instituciones “bienes culturales”.

De tal forma que INAH en Movimiento se lleva a cabo a través de su “sismóvil”, que es una camioneta rotulada con la imagen de la Oficina de Sismos creada por el Instituto, a través de la cual también se traslada al personal con el mobiliario y los materiales necesarios para emprender actividades itinerantes de educación patrimonial, para la difusión y divulgación de la protección del patrimonio cultural.



Figura 2. Sismóvil en Ecatzingo, Estado de México. Imagen: Humberto González Limón ©CINAH Estado de México, 2018.

La primera actividad del programa INAH en Movimiento en la que estuvo presente el sismóvil, tuvo como sede en el municipio de Tenancingo, específicamente en la iglesia de San Simonito, inmueble dictaminado con daños graves y con antecedentes de afectaciones e intervenciones derivadas del sismo de 1999. En la localidad se fomentó la lectura a través de cuentacuentos, se realizaron talleres de restauración y del uso de nuevas tecnologías, así como uno de cartografía participativa y un recorrido guiado explicando la complejidad de los daños y algunas de las acciones que practican para su resarcimiento, además de un montaje de cédulas informativas en los andamios.



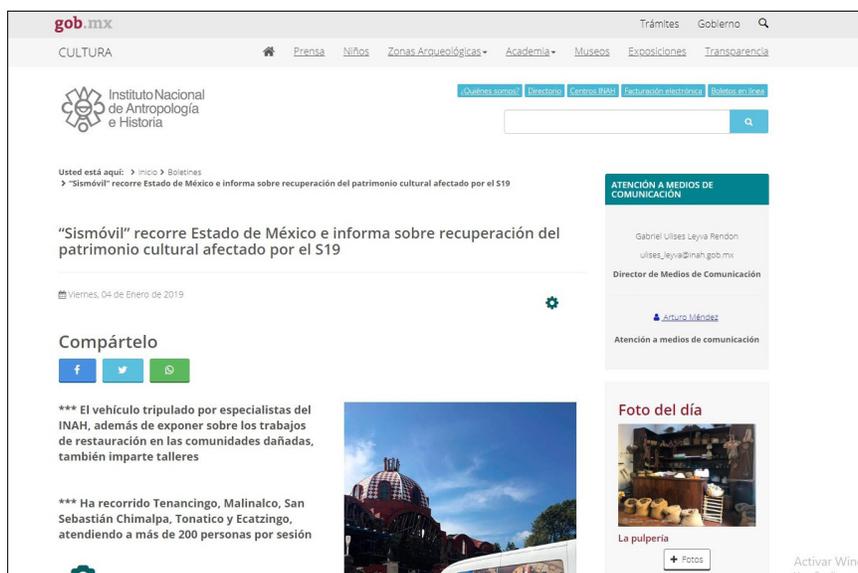


Figura 3. Boletín. Imagen: ©INAH, 2019.

Con esta primera actividad, el INAH Estado de México, a través de gestores interculturales: antropólogos, arqueólogos, arquitectos, artistas digitales, restauradores y especialistas en tecnologías, se han dado a la tarea de recorrer en once meses, 24 de los 74 municipios afectados por los sismos de septiembre de 2017; ha impartido más de 80 talleres y compartido e intercambiado conocimientos con cerca de 2 000 personas, consolidado procesos participativos e interculturales en torno a los usos del patrimonio cultural.

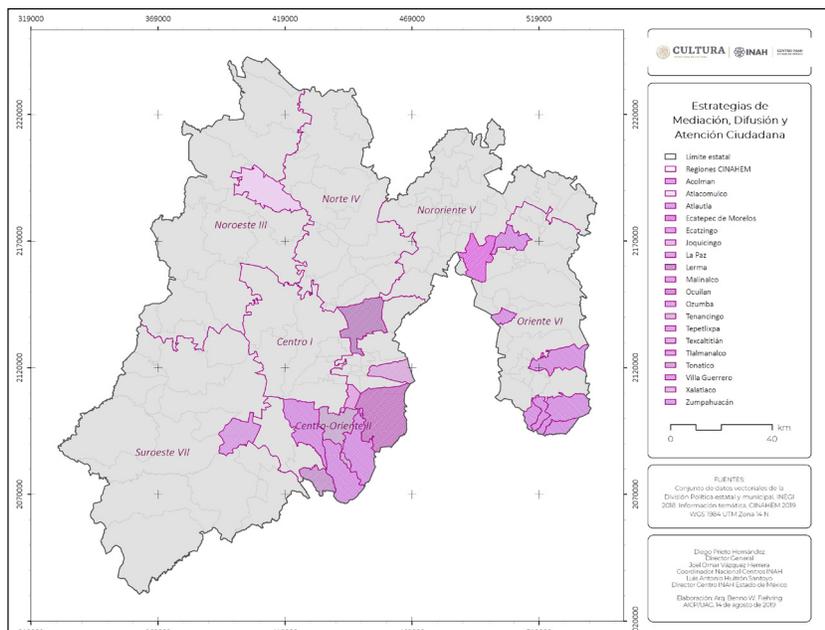


Figura 4. Distribución geográfica de acciones del INAH en Movimiento. Imagen: Benno Fiehring ©CINAH Estado de México, 2019.



Cabe mencionar que, para el desarrollo y creación de los talleres, diversos profesionales que los imparten presentaron propuestas de actividades que, desde su experiencia, se pudieran desarrollar de manera creativa para divulgar entre las comunidades; y que fomentaran entre los actores sociales la importancia de la conservación del patrimonio cultural no sólo de forma científica sino también en el ámbito comunitario y tradicional.

Así, algunos de los talleres que se imparten con el sismóvil son:

El taller “Restaurando Ando”, a cargo del restaurador Josué Alcántara Morales y la artista digital Galilea Trejo Cervantes, el cual se basa en la reconstrucción hipotética de una olla de barro, explicando a los participantes los procesos y tiempos que lleva la restauración de los bienes muebles guiados por un especialista.



Figuras 5 y 6. Sismóvil en San Simonito. Imagen: Humberto González Limón ©CINAH Estado de México, 2018.



El “Pasado en tus Manos”, impartido por el arquitecto Lino Lozano Pérez: en el taller se explican, a través de impresiones 3D, las características constructivas de algunos monumentos históricos, desarrollando principalmente el sentido del tacto. Con esta actividad se abordan temas de inclusión, empatía, arquitectura y tecnología.



Figura 7. Nuevas tecnologías y patrimonio. Imagen: Galilea Trejo Cervantes ©CINAH Estado de México, 2019.

Asimismo, se imparte el taller de “Cartografía Participativa”, en el cual, mediante técnicas de mediación para la identificación de los “comunes” y con apoyo de un mapa, los ciudadanos en colectivo identifican los lugares de memoria que construyen su identidad local y que son susceptibles de ser valorados e identificados como patrimonio cultural.

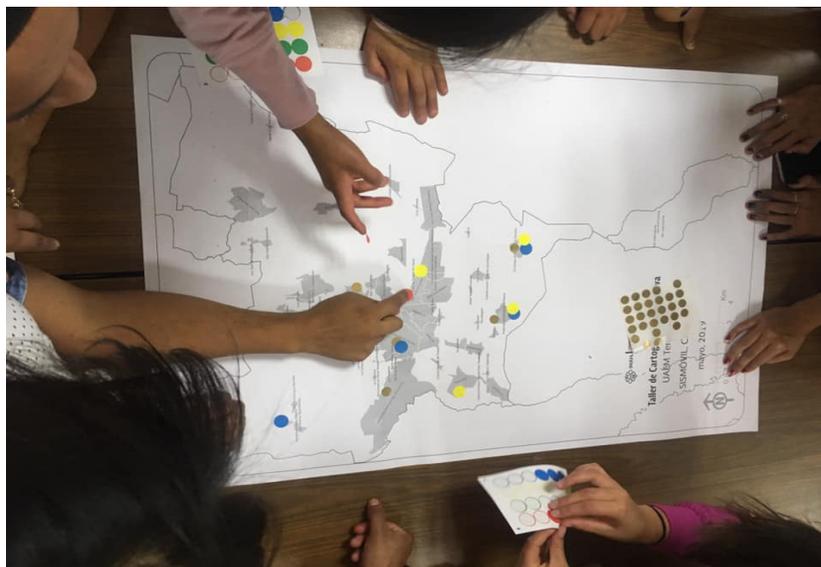


Figura 8. Cartografía social. Imagen: Galilea Trejo Cervantes ©CINAH Estado de México, 2019.

Con la instrumentación del programa “Patrimonio Virtual”, los especialistas en tecnología, Fernando Legorreta Vázquez y Lino Lozano Pérez instrumentan vías para comunicar el patrimonio de una forma interactiva, a través del uso de dron, cámaras 360° y modelos digitales. A su vez, el maestro Alphonse Dávalos García, mediante un lenguaje no formal, efectúa recorridos arquitectónicos de divulgación por los inmuebles afectados por el #S19, despertando el interés en niños y adultos por conocer más sobre la arquitectura monumental y la importancia de garantizar la seguridad de todos los que participan y conviven con los inmuebles dañados. Además, se ha puesto en práctica el programa de “Supervisión Comunitaria”, con el que los ciudadanos ejercen el derecho al acceso a la información, ya que hacen recorridos cotidianos para conocer el proceso de resarcimiento de los daños en su patrimonio.



Figura 9. Sismovil Tenancingo. Imagen: Humberto González Limón ©CINAH Estado de México, 2019.

A la par, se han emprendido talleres acerca del uso de la cal y la fabricación de adobes; mediante éstos se resalta entre las comunidades la importancia del rescate y reconocimiento de la arquitectura vernácula y el uso de materiales de fábrica en la historia de su comunidad. Además, con el apoyo de la Secretaría de Cultural del Estado, se fomenta la lectura a través de su programa de cuentacuentos.



Figura 10. Taller de adobes, Malinalco. Imagen: ©CINAH Estado de México.



Con el trabajo en equipo y las acciones colaborativas entre autoridades municipales, organismos coadyuvantes, mayordomías, el curato y autoridades auxiliares, el equipo del INAH Estado de México ha atendido a niños, jóvenes, sacerdotes, amas de casa, adultos mayores y personas con discapacidad, de comunidades indígenas y urbanas.

Consideraciones finales

La apropiación del patrimonio cultural y su conservación por parte de las sociedades contemporáneas sólo es posible mediante procesos de socialización y mediación que involucren a las comunidades como sujetos de derechos culturales y obligaciones en la protección del patrimonio cultural.

Previo a la conclusión del resarcimiento de los daños ocasionados por el #S19, se requiere la incorporación de las comunidades en la elaboración de un programa de conservación preventiva, así como la capacitación y formación continua de todos los usuarios del patrimonio cultural. Es urgente trabajar en conjunto con las comunidades en la identificación y compilación de su memoria colectiva en torno a los procesos técnicos y sociales que se dan durante el resarcimiento de los daños.

Se debe continuar diseñando e instrumentando proyectos de intervención en comunidades, que permitan identificar los valores sociales agregados del patrimonio cultural en el contexto contemporáneo, para con ello, mejorar la comunicación entre el INAH y las comunidades en la toma de decisiones sobre la intervención y restauración de los bienes culturales.

La atención al patrimonio en las comunidades afectadas por el #S19, no sólo depende de profesionales especializados en la restauración, sino también de un trabajo interdisciplinario que dote de seguridad a las comunidades sobre la preservación de las costumbres.



Figura 11. Sismóvil en Ecatepec. Imagen: Alphonse Dávalos García ©CINAH Estado de México.

*





NOTICIAS



Los ámbitos y los niveles de acción de la disciplina son diversos, en este número se presentan noticias que atestiguan esa diversidad desde la tarea que implicó la creación del Sindicato Nacional de Restauradores del Instituto Nacional de Antropología e Historia, la atención de una problemática específica de conservación en el exconvento de Huaquechula, Puebla, hasta la participación multidisciplinar orientada al patrimonio cultural en un evento de carácter internacional, específicamente en la Feria Internacional del Libro de Antropología e Historia.

*Imagen: Votación durante la asamblea constitutiva del SINAR.
Andrea Cordero ©INAH, 2019.*

EL SINAR o un sueño hecho realidad



Entrega de boletas para votación del comité ejecutivo y las comisiones del SINAR. Imagen: Andrea Cordero ©INAH, 2019.

Texto: Fanny Unikel Santoncini

El pasado 26 de septiembre, se llevó a cabo la Asamblea Constitutiva del Sindicato Nacional de Restauradores (SINAR) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) ¿Qué significa su creación?

La historia de la vida sindical del gremio de restauradores del Instituto está ligada al surgimiento y evolución de la profesión en México. En 1939, cuando se crea el INAH, la realización de su misión: investigar, conservar y difundir el vasto patrimonio cultural de México se encarga a un cuerpo de profesionales en arqueología, historia, antropología y lingüística, entre otras disciplinas, comandados por Alfonso Caso. Para entonces, no hay restauradores con una formación profesional en nuestro país. Entre las décadas de 1920 y 1930 se observa la tendencia a la inclusión del estudio científico de las obras de arte en museos de Europa y Estados Unidos y, a lo largo de las décadas siguientes, se advierte la creación de instituciones dedicadas a la investigación en conservación y a la formación de restauradores en Italia, Inglaterra, Bélgica y Francia. Para 1967 se crea en México la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) con el evidente objetivo de profesionalizar la tarea de conservar el patrimonio cultural, acorde con las tendencias mundiales.



Los primeros restauradores que trabajan en el INAH se habían preparado empíricamente y son contratados como técnicos e incorporados a una estructura de puestos que se divide, por un lado, entre los Administrativos, Técnicos y Manuales (ATM) y, por otro, entre los investigadores, con arqueólogos, antropólogos e historiadores a la cabeza.

A pesar de que algunos restauradores empíricos se profesionalizan estudiando en la ENCRyM y, a que, poco a poco se van integrando a los puestos de base los egresados de la licenciatura en restauración, los restauradores se mantuvieron afiliados al Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación Organización ATM del INAH, junto con los arquitectos.

La lucha por el reconocimiento de las particularidades profesionales de arquitectos y restauradores se consolidó con la entrada en vigor el 13 de diciembre de 1990 del Reglamento de Admisión, Evaluación y Promoción de los Trabajadores Profesionistas del Instituto Nacional de Antropología e Historia de las Ramas de Arquitectura y Restauración en la Conservación del Patrimonio Cultural Arqueológico, Histórico y Paleontológico. Dicho reglamento significó el reconocimiento de las cualidades y requerimientos profesionales de ambas disciplinas. Sólo restauradores con formación profesional podrían ingresar al INAH. Sin embargo, a pesar de ese enorme avance, los conflictos entre ambas ramas llevan a la integración de una nueva sección sindical con la mayoría de los arquitectos a finales de la década de 1990.

En los siguientes años, espacios como la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) y la ENCRyM logran mejorar las condiciones de trabajo de los restauradores, al contrario de lo que sucede en la mayoría de los Centros INAH en donde se encuentran aislados, solos o en pequeños grupos, dispersos en los estados de la República Mexicana que los tienen. Ni autoridades ni sindicatos pusieron verdadera atención en que tuvieran los recursos materiales y económicos para desempeñarse dignamente.

Con la creación de la Secretaría de Cultura y la consiguiente separación del sector cultura de la Secretaría de Educación Pública, se buscó formar un sindicato que integrara a todos los trabajadores del INAH y de la Secretaría de Cultura sin importar su especialidad. Sin embargo, el objetivo no se logra y se acaban creando cuatro sindicatos: Sindicato Nacional Democrático de Trabajadores de la Secretaría de Cultura (SNDTSC), el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Secretaría de Cultura (SNTSC), el Sindicato Nacional de Profesores de Investigación Científica y Docencia del INAH (SNPICD), y el Sindicato Nacional de Arquitectos Conservadores del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Cultura-INAH (SNACPC-INAH).

En marzo del año 2016 la mayoría de los restauradores se afilian al SNDTSC, una enorme agrupación que incluía a muchos de los trabajadores ATM así como a profesionistas del INAH, INBA, Radio Educación, entre otros. Ese sindicato ofrecía mantener a más agremiados unidos y, por lo tanto, fuertes ante los embates que amenazaban las condiciones laborales y las prestaciones obtenidas. Pero las expectativas democráticas del enorme sindicato se frustraron rápidamente, a poco más de tres años de su creación a principios de 2019, muchos trabajadores ATM acuerdan deslindarse del "Democrático" pues sus líderes dejaron en letra muerta la democracia que esgrimieron como uno de sus valores, formándose nuevas agrupaciones tanto en el INBA como en el INAH.



Desde 2018 y cada vez con mayor fuerza y a principio del año 2019, el hartazgo acumulado, la posibilidad de la pérdida de prestaciones y la necesidad de un espacio propio para los restauradores hicieron que las voces que proponían la gestión de una agrupación gremial se materializara.

Hoy el SINAR no es un sueño, es un sindicato joven que se gestó con base en la experiencia de muchos compañeros de lo que debe ser un sindicato democrático y cuenta ya, a los pocos días de su creación, con 125 afiliados, por lo que es mayoritario del gremio en el INAH, que tiene en total 163 restauradores.



Votación por el Comité Ejecutivo y las comisiones del SINAR durante la asamblea constitutiva.
Imagen: Andrea Cordero ©INAH, 2019.



Comité ejecutivo del SINAR. *Imagen: Renata Schneider©INAH, 2019.*

Se trata de un sindicato pequeño y disperso por la República Mexicana, que enfrentará retos como:

- Crear y consolidar su estructura sindical.
- Mantener una comunicación ágil y eficaz con sus agremiados.
- Fomentar la educación sindical a través de la corresponsabilidad que sus agremiados han asumido.
- Disminuir la inequidad entre los restauradores del país.
- Incrementar el número de restauradores en los estados con plazas de base.
- Fomentar la actualización académica.
- Establecer los vínculos con otros sindicatos democráticos.

Hoy, a más de 50 años de haber iniciado la aventura de la restauración profesional en México, inicia un proyecto sindical que significa madurez, voluntad de cambio y fuerza de los restauradores del INAH. Sin embargo, el gremio va mucho más allá de los restauradores que trabajan en el Instituto; para consolidarlo hacen falta emprender otras tareas como la creación del Colegio de Restauradores y el fortalecimiento de las escuelas de restauración, entre otras.

El trabajo continúa, ésta es apenas una nueva página.



Asistentes a la asamblea constitutiva del SINAR, 26 de septiembre de 2019, CNCPC.
Imagen: Andrea Cordero ©INAH, 2019.

*



Biólogos de la CNCPC expulsan termitas del exconvento de Huaquechula



Fumigación por termonebulización de un retablo Huaquechula, Puebla.
Imagen: Oscar Adrián Gutiérrez Vargas, ©CNCPC-INAH, 2019.

166

Texto: Oscar Adrián Gutiérrez Vargas

Información: Pablo Torres Soria y Moisés Adrián Rodríguez Ibarra

- Las termitas subterráneas y de madera seca son los insectos más destructivos para los retablos.
- Los procesos garantizan que los retablos permanecerán libres de termitas.

Como un proyecto sin precedente, biólogos de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) desarrollaron una investigación biológica integral para el control y erradicación de las termitas destructoras de los retablos del interior del templo de San Martín de Tours en Huaquechula, Puebla, durante junio de 2019.

El proyecto fue desarrollado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) con el apoyo de la Embajada de los Estados Unidos de América, ejecutado por los biólogos adscritos al Área de Conservación e Investigación de la CNCPC, Pablo Torres Soria y Moisés Adrián Rodríguez Ibarra.



“Es un trabajo cuidadoso y muy complicado, pero gracias a la experiencia obtenida, vamos a lograr la eliminación total de las termitas del interior y exterior del templo, así como de cada uno de los retablos”, señaló Pablo Torres.

El templo y exconvento de San Martín de Tours, uno de los conjuntos arquitectónicos más sobresalientes del estado de Puebla, presentaban un importante ataque de termitas subterráneas y de madera seca en seis retablos del templo, puertas y vigería, además del arbolado que se encuentra en la periferia del edificio, integrado por especies endémicas: amates, guajes, mezquites, ficus o, introducidas, como las jacarandas.

El doctor Pablo Torres informó que ambos tipos de termitas, subterráneas y de madera seca, competían por el consumo de la madera de los retablos a tal grado que algunos presentaban un grave daño estructural.



Figura 2. Ataque de insectos en uno de los retablos del templo de San Martín de Tours Huaquechula, Puebla.
Imagen: Oscar Adrián Gutiérrez Vargas, ©CNCPC-INAH, 2019.

Tratamiento

Ante la problemática, los biólogos de la CNCPC eliminaron a las termitas por diferentes métodos: al interior de templo, efectuaron una limpieza superficial de los retablos accesibles (que no estaban tan debilitados estructuralmente), recogiendo el polvo de túneles y orificios, para después efectuar la penetración de los insecticidas aplicados por inyección y por micronebulización. Después, sellaron los retablos por completo con bolsas de plástico, de tal manera que dejaron una barrera anti-termitas, tanto en el reverso como en el anverso de los mismos.



Por último, aplicaron una fumigación por termonebulización, método que consiste en convertir un líquido en gas para penetrar todas las galerías con un insecticida en concentraciones altas. Esto porque los retablos van a permanecer sellados herméticamente hasta que se lleve a cabo la restauración de los mismos.

En el arbolado adjunto al convento también se llevó a cabo la erradicación de las termitas y de otros insectos xilófagos.

Moisés Rodríguez informó que el 80% de los árboles estaban dañados por los insectos. Explicó que las termitas subterráneas tienen nidos en las raíces, afectando los tejidos fundamentales, lo que es evidente hasta que el daño es grave. En los árboles se observan galerías de desplazamiento, que semejan pudrición, porque las termitas subterráneas consumieron los polisacáridos de la madera. Además, los insectos barrenadores carnívoros hacen galerías de, por lo menos, un centímetro de diámetro, perforando la madera de los árboles vivos para llegar a su alimento: las termitas.

Rodríguez Ibarra explicó que para eliminar a los insectos utilizaron los métodos químico y físico: el primero consistió en aplicar pesticidas de uso controlado sobre las partes dañadas del árbol, que fueron selladas para evitar la propagación de la plaga, éste es un saneamiento integral para salvar al ejemplar.



Termitas y aplicación de pesticida en un árbol del atrio de Huaquechula.
Imágenes: Oscar Adrián Gutiérrez Vargas, ©CNCPC-INAH, 2019.

En casos extremos, cuando el árbol ya tiene el termitero en la raíz, se opta por el método físico, cuyas fases son: marcar el árbol afectado, cincharlo, derribar con motosierra, trozar el tronco y las ramas, eliminar las raíces con un herbicida específico de acción sistémica y, finalmente, incinerar la base o tocón. Ésa es la única forma de acabar con la plaga completamente y que no se siga propagando, según señaló Moisés Rodríguez.

De manera posterior, como una segunda etapa del proyecto, se llevará a cabo la reforestación con especies afines al valor histórico y cultural del conjunto patrimonial.

La eliminación de las termitas se desarrolló durante las últimas tres semanas del mes de junio y los procesos efectuados garantizan que los retablos permanecerán libres de termitas, informaron los biólogos. “Éste es un trabajo único porque se hizo de manera integral con conocimiento de causa de biología y ecología de las termitas subterráneas del lugar, para dejar al inmueble completamente libre de estos insectos xilófagos”, afirmó Moisés Rodríguez.

“Es importante reiterar que las termitas subterráneas y las termitas de madera seca son los insectos más agresivos para los retablos. La fumigación es una medida de conservación preventiva que se debería realizar periódicamente para evitar estos casos tan extremos”, concluyó Pablo Torres.



Fumigación del retablo mayor de San Martín de Tours Huaquechula, Puebla. *Imagen: Oscar Adrián Gutiérrez Vargas, ©CNCPC-INAH, 2019.*

*



Especialistas de la conservación abren el diálogo en la FILAH 2019



Conversatorio 1: investigación en conservación. Imagen: Oscar Adrián Gutiérrez Vargas, ©CNCPC-INAH, 2019.

Texto: Oscar Adrián Gutiérrez Vargas

En el marco de la trigésima Feria Internacional del Libro de Antropología e Historia 2019 (FILAH), el miércoles dos de octubre tuvo lugar el segundo Coloquio de Conservación del Patrimonio Cultural, con la participación de especialistas de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, Manuel del Castillo Negrete (ENCRyM), y de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC).

El evento tiene como objetivo reunir a investigadores, académicos, restauradores y estudiantes para compartir temas relacionados con la protección de los bienes culturales y abrir el diálogo con el público asistente, a través de conferencias, conversatorios y presentaciones editoriales.

María del Carmen Castro Barrera, titular de la CNCPC, señaló durante la ceremonia de inauguración desarrollada en el auditorio Fray Bernardino de Sahagún del Museo Nacional de Antropología, que el coloquio es un espacio de reflexión que no se había realizado en las versiones anteriores de la FILAH, hasta el año pasado en el que se desarrolló su primera edición.

“Es muy importante generar estos espacios de encuentro entre la CNCPC y la ENCRyM, ahora como Complejo Churubusco, integrando al Museo Nacional de las Intervenciones y, esperemos que, para el siguiente año, puedan estar aquí restauradores de los Centros INAH y de otras escuelas de conservación”, señaló Castro Barrera.



El director de la ENCRyM, Gerardo Ramos Olvera, expuso durante la inauguración del coloquio que la FILAH se ha consolidado durante tres décadas de trayectoria como un espacio para reflexionar sobre temas culturales, entre otros: la identidad y la diversidad, vinculados a las labores sustanciales del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Explicó que el programa del segundo coloquio contempla experiencias académicas y profesionales de los invitados de honor: la República Popular China, la cual cumplió 70 años de su proclamación en 1949, y el estado de Oaxaca, entidad de la República Mexicana con una riqueza cultural sobresaliente.

La FILAH 2019 se celebró del 26 de septiembre al 6 de octubre, con la inauguración del director general del INAH, Diego Prieto Hernández, quien la dedicó al artista Francisco Toledo, fallecido el 5 de septiembre pasado, un personaje referente del arte contemporáneo, luchador social, promotor cultural y protector del patrimonio cultural de nuestro país.

Como parte de las actividades culturales, la FILAH contó con la participación de las puestas en escena *El Cuadro* (28 de septiembre), *Tras Tres Tristes Tiranosaurios Rex* (29 de septiembre) y *Rafita y el Petate Volador* (4 de octubre) escritas y dirigidas por el maestro Gabriel Osiris Vera Ramírez, colaborador de la CNCPC, que tienen como objetivo fomentar el cuidado del patrimonio cultural en el público adulto e infantil, a través de actividades lúdicas.



Ceremonia de inauguración a cargo de María del Carmen Castro Barrera, titular de la CNCPC, y Gerardo Ramos Olvera, director de la ENCRyM. Imagen: Oscar Adrián Gutiérrez Vargas, ©CNCPC-INAH, 2019.

*



Enfoque y alcance

La revista CR. Conservación y Restauración, desarrollada por la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) desde 2013, tiene el objetivo de divulgar y reseñar proyectos de conservación e investigación que se realicen tanto en la CNCPC como en otras áreas del INAH vinculadas con este tema, además de difundir noticias relevantes. Esta publicación digital es cuatrimestral y está integrada por cinco secciones: Proyectos y actividades, Memoria, La conservación en la vida cotidiana, Conoce el INAH y Noticias. Está dirigida tanto a un público especializado como a personas interesadas en la conservación del patrimonio cultural.

Tipo de colaboración

En la sección **Proyectos y actividades** se presentan artículos sobre proyectos de conservación del patrimonio cultural, realizados por restauradores, investigadores o profesionales afines (5 a 15 cuartillas, incluyendo referencias).

La sección **Memoria** visibiliza los acervos especializados de la CNCPC, recuperando información resguardada de los proyectos de conservación e investigación efectuados en el pasado, como muestra del potencial para la investigación de las colecciones. Este espacio también está abierto para otros acervos relevantes (máximo 10 cuartillas, incluyendo referencias).

La sección **La conservación en la vida cotidiana** contiene breves notas sobre preguntas recurrentes de conservación preventiva (máximo 10 cuartillas).

Conoce el INAH trata sobre las diferentes competencias del Instituto Nacional de Antropología e Historia, así como las actividades que desarrollan sus diferentes dependencias (máximo 10 cuartillas).

La sección **Noticias** contiene notas breves con estilo periodístico sobre los trabajos de conservación-restauración que está efectuando el personal de la CNCPC o de otras áreas del INAH (máximo 5 cuartillas).

El boletín recibe colaboraciones originales e inéditas, que no se estén postulando a otras publicaciones de manera simultánea. La recepción de propuestas está abierta todo el año, sin embargo, existen algunos números temáticos. Se debe mencionar que esto no limita la recepción de artículos de cualquier temática.

Revisión

Los artículos para las secciones *Proyectos y actividades*, *Memoria* y *La conservación en la vida cotidiana* se someterán a un proceso de evaluación, por doble par ciego, de académicos con conocimientos sobre el tema, uno de los cuales puede ser miembro del Comité Editorial. El resultado del dictamen puede ser:

1. *Publicar sin cambios.*
2. *Publicar una vez hechas las correcciones indicadas (cambios menores) y responder a las sugerencias de los dictaminadores.*
3. *Publicación condicionada a la realización de correcciones ineludibles (cambios mayores).*
4. *Rechazado.*

El resultado del dictamen se envía al autor. En el caso de dictamen positivo después de enviar la carta de aceptación al autor, se inicia el proceso de edición, corrección de estilo, planeación y programación de acuerdo con las normas editoriales de la revista. Si se solicitan correcciones, se realizará un cotejo y se verificará el cumplimiento de lo señalado en el dictamen. Si existiera algún desacuerdo, el autor deberá enviar una carta dirigida al comité editorial de la revista, para su valoración. Los textos corregidos se someterán a consideración del autor antes de ser publicados.

Los artículos para la secciones *Conoce el INAH* y *Noticias* no se someten a dictamen.

Propiedad intelectual

La propiedad intelectual de las colaboraciones pertenece a los autores, pero los derechos de edición, reproducción, publicación, comunicación y transmisión se cederán a la revista. Para ello, los autores con textos aceptados deberán enviar la carta de cesión de derechos.

Formato de entrega de las colaboraciones

Contenido

- Los textos para las secciones *Proyectos y actividades*, *Memoria* y *La conservación en la vida cotidiana* irán acompañados de:
 - a. **Título del texto en negritas.**
 - b. **Resumen** (150 a 200 palabras) en español y en inglés.
 - c. **Palabras clave** (3 a 7 palabras) en español y en inglés.
- Todas las imágenes se recibirán por separado, máximo 14, todas en formato *.jpg o *.tiff, con una resolución de 300 dpi y un tamaño mínimo de 1.5 MB. Se debe indicar su colocación aproximada dentro del texto con numeración consecutiva y con la leyenda **Figura 1**, seguida de un texto breve que especifique el contenido y créditos; ejemplo: **Figura 1.** Detalle del nicho del Templo 1 de Tajín. *Imagen: Dulce María Grimaldi, ©CNCPC-INAH, 2017.*
- Adicionalmente, se enviará una imagen para la portada del artículo, con la misma resolución ya indicada, y en formato vertical.
- Las tablas y gráficas se recibirán por separado, se debe considerar la legibilidad de las tablas, y de preferencia, entregarlas en el formato original (archivo de Illustrator u otro). Al igual que las imágenes, indicar su ubicación aproximada en el texto con la leyenda **Tabla 1** o **Gráfica 1** y con una descripción breve, ejemplo: **Tabla 1.** Medición de dureza en la superficie de la estela 1 de Yaxchilán.

Anexos obligatorios

Carta de cesión de derechos

Los autores de artículos aceptados, se comprometen a ceder los derechos de la distribución de su obra por cualquier medio impreso o en plataformas electrónicas.

Autorización de reproducción de imágenes

En caso de emplear imágenes que requieran autorización de terceros, el autor debe gestionar los permisos indispensables para su publicación y enviará a la revista el documento con la autorización emitido por la entidad pública, privada o particular.

Estilo

- La contribución se entregará en Word, en páginas tamaño carta, con márgenes de 2.5 cm por lado. El cuerpo del texto debe ir justificado, escrito en fuente Calibri (Cuerpo) de 11 puntos, con un interlineado a 1.15 puntos.
- Los subtítulos no se numerarán. Los subtítulos 1 irán en **negritas** y en minúsculas. Los subtítulos 2 en **negritas cursivas** y subtítulos 3 en *cursivas*.
- Las siglas, cuando se les mencione por primera vez, se pondrán en paréntesis precedidos del nombre completo, por ejemplo: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).
- Las cursivas dentro del texto se utilizarán para señalar palabras extranjeras, locuciones latinas (excepto in situ), títulos de bienes culturales, así como para indicar qué palabra o grupo de palabras tiene un sentido que no corresponde con el del léxico común de la lengua.

Pies de página y citas dentro del texto

- Las notas en pie de página se usarán si son estrictamente necesarias o para colocar la referencia documental de un archivo. Deben ir justificadas, en fuente Calibri (Cuerpo) de 9 puntos con interlineado sencillo, numeradas de forma consecutiva. Para citar un documento de archivo colocar: Siglas del archivo, nombre del expediente, Autor (si aplica), Título del documento, clave del expediente, fecha del expediente.
- Las citas y citas textuales se presentarán del siguiente modo:
 - Para citas de textos que no sean textuales, se pondrán las referencias al final de la idea correspondiente, entre paréntesis (Autor, año: pp.). Ejemplos: (Cruz, 2002: 45) (Cruz, 2002: 45-46) (Cruz, 2002: 45, 67) (Cruz, 2002: 45; Jiménez, 2004: 79; McLeod, 2007: 225-226).
 - Para citas textuales de hasta tres renglones, se insertarán entre comillas dobles, insertadas en el texto con su correspondiente referencia (Autor, año: pp.) Ejemplos: "la extensión de la reintegración bajo esta óptica debe ser limitada" (Cruz, 2002: 45).
 - Las citas textuales de extensión mayor a tres renglones irán sangradas a 1.5 cm. de los márgenes por ambos lados, no se entrecomillarán y se pondrán en cursivas [los agregados del autor a la cita original van entre corchetes]. Al final de la cita, se debe colocar la referencia correspondiente, como se indicó en el inciso anterior.

Agradecimientos

En caso necesario, los agradecimientos a instituciones o personas se colocarán al final del texto (y antes de las referencias).

Referencias

Las referencias utilizadas en el texto deben ir al final, en orden alfabético, con el formato que se muestra a continuación. Para tipos de referencias no especificados en estos ejemplos, el editor dará indicaciones adicionales a los autores, en caso necesario.

Archivo

Nombre completo del archivo consultado, Población o ciudad, País.

Referencias impresas

- Libro
Apellido, Nombre (año) [año primera edición] *Título del libro*, vol. #, trad. Nombre Apellido, Ciudad, Editorial.
- Artículo o capítulo de libro
Apellido, Nombre (año) "Título del artículo", en Nombre Apellido, Nombre Apellido (eds.), *Título del libro*, Ciudad, Editorial, pp. 1-10.
- Artículo de revista
Apellido, Nombre (año) "Título del artículo", *Título de la revista*, volumen (número): 1-10.
- Tesis
Apellido, Nombre (año) *Título de la tesis*, tesis de ..., Ciudad, Universidad.
- Documento inédito
Apellido, Nombre (año) Título del documento [documento inédito], Ciudad, Institución.

Referencias electrónicas

- Libro electrónico
Apellido, Nombre (año) *Título del libro electrónico*, Ciudad, Editorial [documento electrónico], disponible en: <liga> [consultado el # de mes de año].
- Artículo de revista electrónica
Apellido, Nombre (año) "Título del artículo", *Título de la revista electrónica* [en línea], volumen (número): pp-pp, disponible en: <liga> [consultado el # de mes de año].
- PDF
Apellido, Nombre (año) Título del documento [pdf], disponible en: <liga> [consultado el # de mes de año].
- Sitio web
Autor(es) o fuente (año) *Título del apartado que se consulta o del sitio web* [en línea], disponible en: <liga> [consultado el # de mes de año].
- Blog
Apellido, Nombre (año) *Título del artículo del blog* [blog], fecha del artículo, disponible en: <liga> [consultado el # de mes de año].
- Video
Autor(es) (año) *Título del video* [video en línea], disponible en: <liga> [consultado el # de mes de año].

Entrevistas y conferencias

- Entrevista
Nombre del entrevistador (año) Entrevista realizada a nombre y apellido del entrevistado el día de mes.
- Conferencia
Apellido, Nombre (año) Título, conferencia en Nombre del evento, Lugar del evento, día de mes.

Envíos

Las contribuciones se reciben por medio de la plataforma OJS en la página: www.revistas.inah.gob.mx/index.php/cr. Para cualquier duda o aclaración comunicarse a los correos: revistacr@inah.gob.mx o revistacr.cncpc@gmail.com



¡Visítanos!

www.conservacion.inah.gob.mx



Revista CR



REVISTAS  **INAH**
Instituto Nacional de Antropología e Historia, México



Publicación de la
Coordinación Nacional de Conservación
del Patrimonio Cultural

N 19 Septiembre - Diciembre 2019

Ex Convento de Churubusco
Xicoténcatl y General Anaya s/n,
colonia San Diego Churubusco, alcaldía Coyoacán
04120, Ciudad de México

www.conservacion.inah.gob.mx

CR CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

N19 Septiembre-Diciembre 2019



GOBIERNO DE
MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



COORDINACIÓN NACIONAL
DE CONSERVACIÓN
DEL PATRIMONIO CULTURAL