

Estudios

sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N I V

Coordinadoras

Yúmari Pérez Ramos

Guadalupe de la Torre Villalpando

ISBN: 978-607-484-964-6



PUBLICACIONES
DIGITALES
ENCRyM-INAH

PUBLICACIONES **ENCRyM**

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N I V

Coordinadoras

Yúmarí Pérez Ramos

Guadalupe de la Torre Villalpando



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

Créditos

Coordinadoras

Yúmari Pérez Ramos
Guadalupe de la Torre Villalpando

Corrección de estilo y finas

Silvia Patricia Arce Garza

Diseño

Jorge Alejandro Bautista Ramírez

Diseño, formación y tablas

Erika Castillo Licea

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Director General

Diego Prieto Hernández

Secretaría Técnica

Aída Castilleja González

Secretario Administrativo

José Francisco Lujano

Coordinador Nacional de Difusión

Adriana Konzevik

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía

Director

Andrés Triana Moreno

Secretaría académica y de investigación

Guadalupe de la Torre Villalpando

Encargada del despacho de la Subdirección de planeación y servicios educativos

Lyla Patricia Campos Díaz

Coordinadora Académica de la Licenciatura en Restauración

Ma. de Lourdes González Jiménez

Coordinadora Académica del Posgrado en Museología

Frida Montes de Oca Fiol

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

Luis Carlos Bustos Reyes

Coordinador Académico de la Maestría en Conservación de Acervos Documentales

Estíbaliz Guzmán Solano

Programa de Publicaciones

Yúmari Pérez Ramos

Comisión de publicaciones de la ENCRyM

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

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

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

“Estudios sobre conservación, restauración y museología. Volumen IV”
ISBN Volumen: 978-607-484-964-6

“Estudios sobre conservación, restauración y museología”
ISBN Obra Completa: 978-607-484-548-8

Primera edición: 2017 D. R. © 2017 INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
Córdoba 45, colonia Roma, 06700, Ciudad de México.
publicaciones@encrym.edu.mx
Producido y hecho en México

Índice

COMUNICACIÓN Y DOCENCIA

Diplomado en Atención al Patrimonio Bibliográfico. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”. Luis Enríquez Vázquez / Laura I. Milán / Martha E. Romero Ramírez
5.....lr

Proyecto educativo Caminantes del Qhapaq Ñan. Gabriela María Contreras Ampuero / Rocío Verna Venturo Huares
15.....lr

HISTORIA Y TÉCNICA DE LA PRODUCCIÓN DE LOS BIENES CULTURALES

Rupturas y continuidades en las técnicas de manufactura y en el uso de materiales a mediados del siglo XIX en México. Los telones cuaresmales de Tenancingo, Estado de México. Raquel Beato King / Yolanda Madrid Alanís / Marilyn Ortiz Gasca
26.....lr

METODOLOGÍAS EN LA CONSERVACIÓN - RESTAURACIÓN

La documentación de las colecciones en los museos. Siddharta J. Carrillo Muñoz / José Luis Rojas Martínez
44.....lr

Propuesta para la caracterización del documento manuscrito como parte del proceso formativo y la práctica profesional de la restauración-conservación en la ENCRyM. María Rosa Ruiz Cervera
51.....lr

Restos de sangre que evidencian la muerte de un individuo por hemorragia. Fardo mortuorio de El Saucillo, Zimapán, Hidalgo. Luisa Mainou / Ariana Aguilar Romero / Judith Gómez González / Gerardo Villa Sánchez / Jorge Alfredo Gómez-Valdés
65.....lr

La taxidermia como patrimonio cultural, un acercamiento desde la conservación-restauración. Rodrigo Ruiz Herrera
79.....lr

Esterilla funeraria. El petate hñähñü. Judith Gómez González / Luisa Mainou
88.....lr

Hacer mezclas de cal en Dzibanché. La temporalidad y la función como determinantes. Luisa Straulino Mainou / Sergey Sedov / Ana María Soler Arechalde / Teresa Pi Puig / Gerardo Villa Sánchez / Sandra Balanzario Granados
101.....lr

GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Tejiendo nuevos modos de gestión del patrimonio cultural: el caso del proceso de saneamiento físico-legal de la ciudad inca de Vilcashuamán, Perú. Oscar Omar Espinoza Martín / María Marlene Gildemeister Flores
121.....lr

Normatividad para la conservación patrimonial: el caso del Centro Histórico de Cuenca, Ecuador. Sandra Washima Tola
135.....lr

Comunidad y patrimonio: gestionando el patrimonio cultural de la comunidad de Chacas, en Ancash, Perú. Sandra Karina Téllez Cabrejos
150.....lr

Problemáticas y alternativas en la gestión de un tramo del Camino Inca: el caso del tramo Vilcashuamán-Pisco, del Qhapaq Ñan, Perú. Cinthya Cuadrao Mallqui / Mario Advíncula Zeballos
159.....lr

TEORÍAS Y DISCURSOS EN TORNO A LA CONSERVACIÓN

El arte urbano y su conservación. Proyecto de investigación y catalogación. Ana Lizeth Mata Delgado
171.....lr

Construir memoria en tiempos atroces. Guillermo Pereyra Tissera
186.....lr

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

**Diplomado en Atención al
Patrimonio Bibliográfico
Escuela Nacional de
Conservación, Restauración
y Museografía
“Manuel del Castillo Negrete”**

Luis Enríquez Vázquez

Laura I. Milán

Martha E. Romero Ramírez

**Estudios
sobre conservación,
restauración y museología**

V O L U M E N IV

ISBN: 978-607-484-964-6

publicaciones@encrym.edu.mx

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

Palabras clave

Diplomado, bibliográfico, libros, conservación, biblioteca, archivo.

Resumen

El material bibliohemerográfico y de archivo está considerado entre los de mayor producción anual. Por lo tanto, la atención de dicho patrimonio es un desafío constante que requiere riqueza y variedad en los programas de estudio. Este trabajo expone el proceso de elaboración y evolución del programa del Diplomado en Atención al Patrimonio Bibliográfico, impartido en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRyM), desde su creación hasta el momento en que se inicia la quinta emisión, así como los cambios que se han realizado para esta última. Se abordan temas como el diseño del programa y su puesta en marcha, su impacto social y la adaptación y modificaciones realizadas para cubrir las necesidades identificadas a lo largo de estos años para la conservación de las colecciones en los recintos de resguardo del patrimonio bibliohemerográfico. Se muestran los resultados obtenidos en las cuatro emisiones concluidas y, por último, se presentan algunos de los desafíos del cambio a la modalidad semipresencial, asistida a distancia.

Antecedentes

Hace nueve años, las entonces autoridades de la ENCRyM (Liliana Giorguli, Directora, Concepción Obregón, Secretaria Académica y Mercedes Villegas, Coordinadora de la Licenciatura) se acercaron a los profesores que llevábamos el Seminario Taller Optativo de Conservación de Material

Bibliográfico (STOCMB), Martha Romero, titular; Laura Milán y Luis Enríquez, profesores adjuntos, para pedirnos elaborar una Especialidad en Conservación de Libros. Lo primero que hicimos fue un pequeño estudio de campo y de mercado: se realizaron dos encuestas, una dirigida a directores o coordinadores de áreas de restauración de bibliotecas y archivos, con la finalidad de conocer el perfil de las personas que trabajaban en dichas áreas y para averiguar la preparación que los directivos deseaban tuviera el personal. Este ejercicio arrojó los datos mostrados en la siguiente gráfica (véase figura 1).

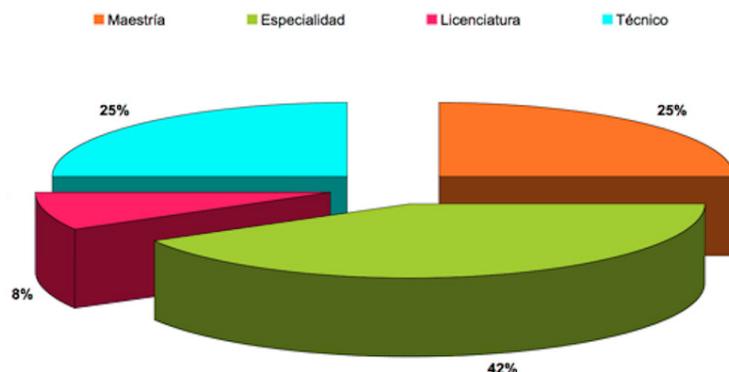


Figura 1. Demanda de los distintos programas de formación solicitados por directivos o coordinadores de áreas de restauración. (Gráfica presentada ante la junta académica, 2010).

La otra encuesta se realizó a trabajadores (de base, por contrato e independientes) de bibliotecas, archivos y hemerotecas, para conocer sus deseos y necesidades de preparación y/o capacitación. Respondieron 130 interesados de distintas nacionalidades, a quienes se los consideró como estudiantes potenciales: mexicanos (nueve estados de la República), argentinos, colombianos, ecuatorianos y guatemaltecos. De las per-

sonas interesadas, la mayoría contaba con estudios de licenciatura, en especial de las áreas de restauración y bibliotecología (véase figura 2).

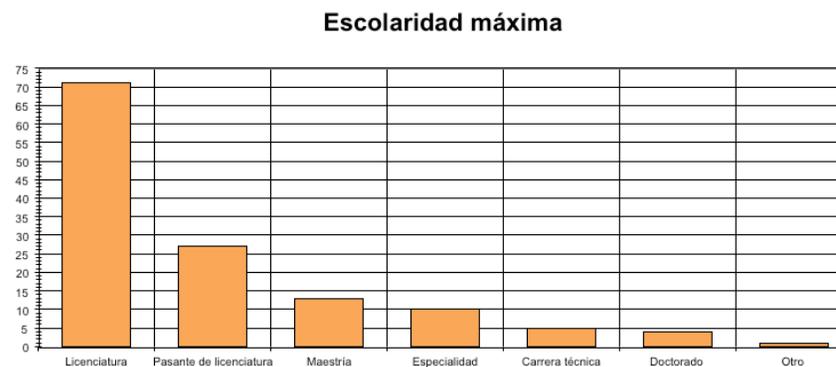


Figura 2. Frecuencia de escolaridad máxima con la que contaban los interesados. (Gráfica presentada ante la junta académica, 2010).

También se tomaron en cuenta las pocas ofertas académicas en encuadernación y/o restauración-conservación de material bibliográfico que hasta entonces se habían impartido en el país:

- Materias de conservación en las carreras de bibliotecología y estudios de la información, en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y en la de archivonomía, en la Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivística.
- De 1997 a 2003, Colegio de Ciencias y Humanidades, UNAM.
- Asociación para el Desarrollo de Archivos y Bibliotecas (ADABI).
- Seminario Taller Optativo de Conservación de Material Bibliográfico en la licenciatura de restauración de bienes muebles de la ENCRyM (desde 1998).
- Talleres particulares.

Con base en los resultados, se decidió que lo mejor era elaborar un programa de Diplomado, que más adelante evolucionara a una especialidad o una maestría, dirigido a personal que laborara en bibliotecas, archivos o hemerotecas, o instructores de conservación de material bibliográfico. Desde el inicio, el programa cuenta con una parte teórica y otra práctica. La primera tiene como objetivo dar a conocer los principios básicos tanto teóricos como éticos para fortalecer la toma de decisiones mejor informadas, mientras que la segunda está dirigida a los procesos de intervención de vanguardia (mínima intervención y primeros auxilios). Por lo anterior, también se pensó que el Diplomado podría servir como programa de actualización para restauradores.

Durante dos años y medio se trabajó en los contenidos del programa, en la elaboración de cartas descriptivas, en la búsqueda de profesores y en definir el proceso de admisión. Este último ha tenido pocas modificaciones y básicamente consiste en la recepción de documentos y revisión de los mismos; a los participantes, se les solicita responder un cuestionario y realizar una breve entrevista. Se evalúa la información, dando prioridad a la posibilidad de compartir y difundir los conocimientos que se adquieren, de acuerdo con su puesto de trabajo y el personal a su cargo, en especial a los candidatos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Al mismo tiempo, se inició la búsqueda de un espacio que albergara al Diplomado y en donde se pudieran impartir, también, el STOCMB y la materia de encuadernación que se daba en quinto semestre. Estos últimos se habían impartido durante diez años en el espacio del Seminario Taller de Conservación de Documentos y Obra Gráfica sobre Papel (STCDPGP). Se consiguió el espacio y gran parte del taller se pudo equipar gracias al apoyo de PADES-SEP y de la Secretaría Técnica del INAH, además de algunos recursos otorgados por la misma Escuela.

El Diplomado quedó conformado por 120 horas repartidas en seis módulos y un módulo introductorio de tres sesiones (actualmente se imparte en una sesión). Considerando el perfil de ingreso de los asistentes (principalmente personal que labora en archivos o bibliotecas), se decidió que las sesiones fueran sabatinas; veinticuatro sesiones de cinco horas cada una. Por los contenidos del programa y el espacio disponible, en especial para los ejercicios prácticos, se estableció un cupo máximo de quince participantes. En marzo del 2010, el programa se presentó ante la Junta Académica y fue aceptado y autorizado para ser impartido.

La convocatoria a la primera emisión se publicó a finales del 2011 y tuvo muy buena respuesta; se recibieron cincuenta y dos solicitudes de las cuales 51 por ciento cumplía con los requisitos para ser entrevistados. Al final, por un empate técnico, se aceptaron dieciséis participantes. De ellos, trece concluyeron en tiempo y forma la primera emisión del Diplomado.

Elaboración del programa

Se decidió tener una parte introductoria al curso, cuya finalidad es presentar la forma de trabajo del Diplomado, así como los materiales y herramientas a usar. En dicha sesión, también se dan a conocer documentos sobre teoría de la conservación y ética en la restauración, haciendo hincapié en la importancia de estos temas.

Los contenidos del programa se articulan en un sistema radial (véase figura 3), para demostrar la interacción necesaria para la conservación de los bienes bibliohemerográficos, partiendo, en un primer nivel, de aquello que se quiere conservar (ejemplar o colección), tomando en cuenta lo que lo rodea y, por lo tanto, también lo constituye.

En una segunda fase o nivel se involucran algunas características intrínsecas, extrínsecas y atribuibles, las cuales van íntimamente ligadas al objeto. Además, se examinan algunos de los contextos que determinan y valorizan el objeto o colección. Se considera también el conocimiento de los materiales constitutivos de los documentos bibliohemerográficos, principalmente el papel; las técnicas de manufactura para la elaboración de los objetos, así como las circunstancias históricas, económicas y sociales que han influido en él y/o en la colección. Se enfatiza la importancia de la relación existente entre el uso, el manejo, el almacenaje y el mantenimiento del objeto y/o la colección.

Los factores ambientales que influyen no solo en el objeto o la colección, también en el personal que labora, así como en los usuarios, son considerados en una tercera fase; dichos factores están estrechamente relacionados entre sí y con la fase anterior. Por ejemplo, los efectos de la temperatura en los materiales y en las condiciones de consulta y almacenaje; la humedad relativa como un elemento que influye en los materiales constitutivos, en la mecánica de las encuadernaciones e incluso en el mobiliario; los tipos de luz y los efectos que tienen en la materia y en las personas; el polvo, los gases, desperdicios y demás tipos de contaminación como factores de riesgo, así como sus relaciones nocivas en el ambiente. Por último, es necesario tener presente la organización general, algunos aspectos importantes para la elaboración de políticas o estrategias de preservación, conservación y/o restauración, y la forma adecuada para llevarlas a cabo; se revisan los medios legales, administrativos, tecnológicos y logísticos para proteger y dar a conocer la pertenencia de los objetos; el conjunto de actividades que tienen por finalidad garantizar el uso adecuado de los recursos materiales y humanos; la comunicación responsable, interna y externa, de la normatividad, las actividades y los objetivos de la institución, de acuerdo con la misión para la que fue creada.



Figura 3. Esquema basado en el *Código de Manejo de Colecciones Culturales del Reino Unido, PAS 197:2009*.

Este sistema de niveles, se puede estudiar en los documentos *Código de Manejo de Colecciones Culturales del Reino Unido, PAS 197:2009*, y más recientemente en *El diseño de sistemas de conservación preventiva para minimizar la incidencia de factores de deterioro en los bienes culturales* (Peniche, 2014), que también nos ha servido para la revisión y actualización anual del programa.

A partir de las consideraciones anteriores, el Diploma está organizado en seis módulos, cuyo objetivo es formar bases sólidas sobre el conocimiento de la complejidad para la conservación de colecciones y motivar la confianza en los participantes para adaptar los estándares ideales a las medidas

reales y adecuadas de sus ámbitos de trabajo; además de la comprensión de los alcances de las acciones a realizar y la búsqueda constante de apoyo de los especialistas, creando redes interdisciplinarias que enriquezcan la emisión de juicios y la toma de decisiones.

Los temas tratados a lo largo del Diplomado son:

- Intervención de papel aplicado al libro
- Encuadernación
- Historia del libro y las bibliotecas
- Diagnóstico y estabilización de colecciones
- Intervención menor para libros de fondos antiguos
- Intervención menor para libros contemporáneos

De ellos se estudia en particular: el papel como constituyente principal del material bibliohemerográfico; su comportamiento dentro del sistema y como unidad representativa dentro de la colección; la comprensión y entendimiento del sistema estructural y la mecánica de la encuadernación, por medio de la elaboración de modelos; los contextos histórico-sociales del libro y los repositorios; y los diagnósticos, la planeación y el acercamiento teórico-práctico y ético de intervenciones menores de los objetos, tomando en cuenta sus características particulares. Además de lo anterior, se abordan los aspectos básicos y necesarios para la atención de ejemplares y colecciones, sin dejar de subrayar la importancia de la misión de cada institución.

Cabe aclarar que el programa de Diplomado no pretende sustituir el semestre del Seminario Taller Optativo de Conservación de Material Bibliográfico impartido en la licenciatura, ya que están dirigidos a públicos distintos y sus objetivos y alcances son diferentes. El diplomado se enfoca en la capacitación de personas que ya laboran con materiales bibliográficos en distintas instituciones públicas o privadas, además de la actualización

de restauradores en el tema; en cambio, el STOCMB imparte los conocimientos necesarios con los que debe contar un restaurador profesional que atienda materiales bibliográficos.

Resultados

A continuación presentamos algunos de los aspectos relevantes del diplomado impartido en cuatro ocasiones y lo que se busca seguir incrementando:

De más de un centenar de solicitudes, tres cuartas partes fueron candidatos a asistir; de esos candidatos, 75 por ciento han participado en el Diplomado (véase figura 4). En sus cuatro emisiones (2012-2015) se han capacitado a alrededor de cinco decenas de personas, las cuales han establecido relaciones entre ellas y con los profesores, lo que les permite continuar su desarrollo e intercambiar conocimientos.

Año	Solicitudes	Entrevistados	Seleccionados	Becados	Bajas	Baja temporal	Acreditados	No acreditados	Promedio de calificación (acreditados)
2012	52	27	16	3	1	1	13	1	8,82
2013	16	16	15	2	1	0	15	0	9,14
2014	13	13	11	3	1	1	8	2	9,21
2015	23	23	16	3	2	1	13	0	9,46
Total	104	79	58	11	6	3	49	3	-
Promedio por emisión	26	19,75	14,5	2,75	1,5	.75	12,25	.75	9,15

Figura 4. Tabla de resultados presentada en el 9º Foro Académico ENCRyM, 2016.

Como puede verse en la tabla, la cantidad de alumnos atendidos ha sido constante. Quienes se dieron de baja fue por distintas razones: la institución en la que prestan sus servicios no cubrieron el costo del diplomado o por cuestiones personales de diversa índole (como embarazo), entre otras. Por otro lado, los tres participantes que no acreditaron fue como consecuencia de no haber aprobado alguno de los módulos; sin embargo, se les ofrece, tanto a ellos como a quienes abandonaron el programa por alguna razón, cursar los módulos reprobados o que les hayan hecho falta para concluir, según sea el caso, para completar los créditos y poder ser evaluados y, cuando lo ameriten, otorgarles el diploma.

Desafíos y cambios

El diplomado se evalúa de manera constante; principalmente por medio de encuestas realizadas a los participantes y profesores se actualizan los contenidos y se visualiza el camino a seguir. En el diplomado impartido en el 2015, se identificaron algunos puntos, que junto con otros ya analizados, se debían atender en un futuro cercano. Uno de los principales fue encontrar una forma viable de expandir la oferta fuera de la Ciudad de México, y así atender necesidades y realidades diferentes a las que comúnmente nos enfrentamos. Desde la creación del diplomado se ha contado con apoyo en línea y desde entonces pensábamos que eventualmente podríamos orientarnos hacia esa modalidad; valorábamos la ventaja que representaba para atender instituciones y personas que no pueden asistir a las escuelas que ofrecen conservación de material bibliográfico en alguno de sus cursos.

En el 2016, para la quinta emisión del programa, y después de hacer una comparación de costos y de dificultades logísticas para llevar a cabo el diplomado de forma presencial

en el interior de la República, se decidió hacerlo de manera semipresencial. En esa ocasión, además de los objetivos del programa, se buscó poner en práctica las habilidades tecnológicas que se han desarrollado en la ENCRyM y enfrentar los desafíos que este cambio implica.

El diplomado, ahora en modalidad semipresencial, sigue compuesto de seis módulos. La principal adaptación al programa fue dejar los contenidos teóricos de cada módulo para impartirlos en línea y concentrar los ejercicios prácticos en el último módulo.

La plataforma que utilizamos para impartir los primeros cinco módulos es Moodle®.¹ En esta se organizan los contenidos, materiales de apoyo y presentaciones de los primeros cinco módulos del curso, los cuales están organizados de forma similar. Moodle incluye una herramienta para presentaciones grabadas en formato de video, que los participantes pueden ver las veces que lo requieran; otra herramienta para dar a conocer las actividades a realizar, una más para los foros en los que se realizan algunas de las actividades, y otra herramienta (común en todos los módulos) es para encontrar los enlaces de materiales de apoyo. Se utiliza un foro de conversación o chat (Hangout®)² entre profesores y participantes para aclarar dudas y hacer comentarios de los contenidos y actividades realizadas en la semana; los foros se llevan a cabo en sesiones sincrónicas sabatinas.

La parte práctica se imparte de manera presencial durante una semana intensiva en el taller del STOCMB, de la ENCRyM.

¹ "Moodle es una plataforma de aprendizaje diseñada para proporcionarle a educadores, administradores y estudiantes un sistema integrado único, robusto y seguro para crear ambientes de aprendizaje personalizados" (Moodle, 2015: p. 1).

² Hangout® es la aplicación de Google® para foros de conversación, llamadas y videollamadas.

Actualidad

Aquí algunos de los aspectos de la nueva modalidad que nos permiten concluir que el cambio ha sido una buena apuesta:

- Se recibieron un poco más de la tercera parte de las solicitudes totales de las cuatro emisiones pasadas. Poco menos de la mitad de candidatos y más de la mitad de los participantes inscritos con respecto a las emisiones presenciales.
- En esta ocasión, entre becas completas y medias becas, se otorgaron un poco más de 80 por ciento del total asignadas en las cuatro emisiones pasadas.
- El punto más significativo es la atención a participantes de fuera de la Ciudad de México, el cual se duplicó.
- Se atendieron a participantes de otros países.

Si bien es cierto que en las emisiones presenciales tuvimos asistentes que hacían un gran esfuerzo por estar presentes y venían cada sábado desde lugares lejanos, como Oaxaca o Guadalajara, la mayoría provenían del área metropolitana (Ciudad de México y Estado de México). Gracias a la modalidad semipresencial, hoy tenemos participantes de más estados de la República, que se encuentran en lugares aún más remotos; incluso hay otros que viven más allá de las fronteras mexicanas, como en Colombia y Costa Rica. Por otro lado, debido a la necesidad de actualización de conocimientos en el área de conservación de material bibliográfico, la mayoría de las becas han sido otorgadas a participantes que en el momento de cursar el diplomado trabajaban o trabajan en el INAH, ya sea que laboren en la enseñanza, en bibliotecas o archivos de las diferentes áreas del mismo instituto. Gracias a la modalidad semipresencial la oferta ha sido acogida también por trabajadores de centros regionales del INAH.

Es importante mencionar algunos problemas que se han presentado y que difícilmente hubiéramos podido imaginar, pero que se están atendiendo. Por ejemplo, en el área administrativa, la logística de la recepción de pagos vía transferencia y la elaboración de facturas el mismo día. En el ámbito de la enseñanza, el cambio de modelo educativo, en particular para los profesores que no trabajan en la ENCRyM y el uso de herramientas electrónicas, así como el entendimiento y comprensión de la enseñanza-aprendizaje en línea. En este punto cabe señalar que hay diferencias notorias en la relación con los participantes: el contacto con los individuos y el grupo se diluye, las discusiones y la realización de las actividades pierden espontaneidad e improvisación; aunque por otro lado, los participantes y profesores, en el formato en línea, pueden organizar de mejor manera y con más claridad sus comentarios.

Algunos aspectos van más allá de la escuela y del mismo instituto, como son los recortes presupuestales. Sin embargo, tanto el modelo de autogenerados, como el trabajo colaborativo y multidisciplinario, necesarios en la enseñanza a distancia, han demostrado poder sortear dichos desafíos.

Pocas veces se habla del aspecto económico de la enseñanza. Desde un inicio se consideró la posibilidad de ubicar el diplomado como un proyecto de autogenerados y desde la segunda emisión comenzó a funcionar así. En la figura 5 se presenta una relación sencilla de comparación de ingresos y egresos que nos ayuda a hacer un primer balance. Para poder realizar un análisis más profundo habrá que tomar en cuenta los gastos indirectos (luz, agua, teléfono, etc.), el costo del uso del espacio en sábado y la inversión inicial para llevar a cabo el proyecto, así como darle valor a las veinte becas que se han otorgado en estas cinco emisiones.

Como puede observarse en la tabla, solamente la tercera emisión dio un saldo negativo, en contraste con la quinta, que tiene una diferencia positiva del doble del costo de la pro-

Emisión	Proceso de revisión de documentos		Pago de inscripciones del diplomado		Total por emisión	Costo de personal y materiales	Diferencia
	Cantidad	Ingreso	Cantidad	Ingreso			
Primera* 2012	52	\$15,600.00	13	\$104,000.00	\$119,600.00	\$85,000.00	\$34,600.00
Segunda* 2013	16	\$4,800.00	13	\$104,000.00	\$108,800.00	\$90,000.00	\$18,800.00
Tercera** 2014	11	\$3,520.00	8	\$67,200.00	\$70,720.00	\$90,000.00	-\$19,280.00
Cuarta** 2015	23	\$7,360.00	13	\$109,200.00	\$116,560.00	\$90,000.00	\$26,560.00
Quinta** 2016	36	\$11,920.00	23	\$201,600.00	\$213,520.00	\$101,788.54	\$111,731.46
Total	138	\$43,200.00	70	\$586,000.00	\$629,200.00	\$456,788.54	\$172,411.46
* Revisión \$300.00, Inscripción \$8,000.00							
** Revisión \$320.00, Inscripción \$8,400.00							
*** Nacionales: Revisión \$320.00, Inscripción \$8,400.00. Extranjeros: Revisión \$500.00, Inscripción \$12,600.00							

Figura 5. Tabla de balance económico presentada en el 9° Foro Académico ENCRyM, 2016.

pia emisión. Para las siguientes emisiones, se hará una revisión y un ajuste de costos de personal y materiales, así como una proyección del límite de participantes.

Conclusiones

No obstante los viejos y nuevos problemas, y el trabajo y esfuerzo con que se ha realizado el diplomado, estamos convencidos de que ha llevado conocimiento actualizado a personas e instituciones que lo requerían, creando vínculos entre individuos e instituciones que tienen a su resguardo material bibliográfico, relaciones que han enriquecido y fomentado coloquios, congresos, encuentros y exposiciones relacionadas con el material bibliohemerográfico. Asimismo hemos podido comprobar que el diplomado es fuente de recursos extraordinarios para la escuela y, por consiguiente, para el instituto.

Más allá de los números, crear y mantener ofertas académicas diversas, con contenidos actualizados y de vanguardia,

y en modalidades flexibles, como es el caso del diplomado, ayuda a difundir, dentro del Instituto Nacional de Antropología e Historia y en otras instituciones, el quehacer de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

Agradecimientos

El diplomado ha sido un trabajo colaborativo y desde que comenzó ha sido mucha la gente que, directa e indirectamente, se ha involucrado en el proyecto; también se ha necesitado la colaboración de diferentes áreas de la ENCRyM (Dirección, Subdirección, Departamento de Asuntos Escolares, Departamento Administrativo, Departamento de Servicios Generales, Cómputo y Vigilancia). Por eso agradecemos a quienes han participado, a quienes apenas se integran, a todas las personas que han solicitado su admisión al diplomado, a todos los participantes y a los que por falta de memoria, mas no de reconocimiento, no están en la tabla (véase figura 6).

Profesores, organizadores y apoyo					
Martha Romero	ENCRyM / UNAM	Cecilia Mejía	BNAH	Dieter Ramírez	ENCRyM
Laura Milan	ENCRyM / UNAM	Guadalupe Arrieta	PGR	Sofía Tellez	ENCRyM
Daniel de Lira	UNAM	Juan Carlos Delgado	Particular	Francisco Rivera	ENCRyM
Alejandra Odor	UNAM	Liliana Giorguli	ENCRyM	Leticia Ruiz	B. Kino
Manlio Salinas	ENCRyM /UAM	Juan Carlos Cortés	ENCRyM	Anacani Ramón	ENCRyM
Ana Peniche	ENCRyM / UNAM	Rosa Esther Aguilar	ENCRyM	Zarahí García	ENCRyM
Paulina García	Particular	Andrés Triana	ENCRyM	Gabriel Vargas	ENCRyM
Teresita Díaz	CNCPC	Guadalupe de la Torre	ENCRyM	Jorge Bautista	ENCRyM
Pilar Tapia	ENCRyM	Mercedes Villegas	ENCRyM	Jorge Navarro	ENCRyM
Paola D'Rugama	Particular	Liliana Olvera	ENCRyM	Luis Mendoza	ENCRyM
Diana Velázquez	CNCPC	Ilse Cimadevilla	ENCRyM	Antonio Hurtado	ENCRyM
Jennifer Bringas	UNAM	Concepción Obregón	ENCRyM	Mariana Rodríguez	ENCRyM
Germán Fraustro	ENCRyM	Martha Lameda	ENCRyM	Maribel García	ENCRyM
Nadine Vera	CNCPC	Lourdes González	ENCRyM	Martha Hernández	ENCRyM
Ariadna Rodríguez	CNCPC	Gonzalo Becerra	ENCRyM	Concepción Aguilar	ENCRyM
Felicitas González	UNAM	Omar Escamilla	UNAM	Viridiana González	ENCRyM
Isaac Rodríguez	AGCJF	Valeria Macías	ENCRyM	Arturo Duarte	ENCRyM
Antonio Carpallo	Complutense	Ricardo Silva	ENCRyM	Jaime Ibañez	ENCRyM
Jo Ana Morfin	UNAM	Melissa Orozco	ENCRyM	Teniente Romero	ENCRyM

Figura 6. Tabla de agradecimientos presentada en el 9° Foro Académico, ENCRyM, 2016.

Referencias

British Standards Institution (2009), *Code of Practice for Cultural Collections Management PAS 197: 2009, S/L, BSI*.

Grané Oró, Mariona (2013), “Relaciones de diseño en entornos de formación online”, en Juliana Bergmann y Mariona Grané (comps.), *La universidad en la nube*, Barcelona, LMI, pp. 47-69.

Moodle (2015), Moodle, documento electrónico disponible en <https://docs.moodle.org/all/es/Acerca_de_Moodle>, consultado en febrero del 2016.

Peniche Montfort, Ana L. (2014), “El diseño de sistemas de conservación preventiva para minimizar la incidencia de factores de deterioro en los bienes culturales”, tesis de maestría en diseño industrial, México, FAD, UNAM.

Preservation Advisory Centre, folletos disponibles en <<http://www.bl.uk/aboutus/stratpolprog/collectioncare/publications/booklets/index.htm>>, consultado en febrero del 2016.

Romero Ramírez, Martha E. (comp.) (2015), *Conservación de documentos analógicos y digitales*, Donostia-San Sebastián, Nerea.

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

Proyecto educativo Caminantes del Qhapaq Ñan

Gabriela María Contreras Ampuero
Rocío Verna Venturo Huares

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N IV

ISBN: 978-607-484-964-6

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

Palabras clave

Qhapaq Ñan, educación patrimonial, aprendizaje.

Resumen

El Qhapaq Ñan o Gran Camino Inca reconocido como Patrimonio de la Humanidad, constituye un elemento integrador de pueblos, culturas y tradiciones, el cual es desconocido por muchos niños y jóvenes que recorren diariamente sus diversas secciones. Frente a este problema, se creó el proyecto educativo Caminantes del Qhapaq Ñan, el cual busca contribuir con la formación de conocimientos, capacidades y habilidades relacionadas con el patrimonio cultural material e inmaterial vinculado al camino. Gracias a la creación de este proyecto se ha logrado trabajar con diversos colegios públicos y privados ubicados en distintas zonas urbanas y rurales de nuestro país.

El Qhapaq Ñan, patrimonio cultural de valor excepcional

El punto de partida para la formulación, desarrollo y realización de cualquier propuesta educativa enfocada en bienes patrimoniales concretos, es el conocimiento de aquello que es objeto de trabajo, y en nuestro caso es el Qhapaq Ñan Sistema Vial Andino.

El Qhapaq Ñan Sistema Vial Andino, es una extensa red de caminos utilizada por los incas en el siglo XV con la intención de comunicar e integrar los diversos pueblos existentes en el Tawantinsuyu para una eficiente administración y control de los recursos.

Debido a su envergadura y complejidad, el Qhapaq Ñan ha sido objeto de diversas investigaciones (Regal, 1936; Squier, 1974; Hyslop, 1984; Gasparini y Margolies, 1977, entre otros). Así sabemos que esta magnífica obra de ingeniería caminera creada, planificada y adaptada a las difíciles condiciones geográficas y topográficas existentes en el Tawantinsuyu, tiene una longitud aproximada de sesenta mil kilómetros, en los cuales se pueden observar diversos tipos de caminos, puentes, sistemas de drenaje, túneles, etc., que sirvieron para interconectar centros administrativos, tambos (estancias), chasquiwasí (pequeños recintos donde vivían los chaskis, mensajeros del inca), qolqas (almacenes), entre otros, distribuidos a lo largo de todo el Tawantinsuyu (Gasparini y Margolies, 1977).

En suma, el Qhapaq Ñan es un extraordinario y complejo sistema de caminos que formó parte de la estrategia de integración geopolítica inca, el cual permitió una complementariedad ecológica y económica, al mismo tiempo que sirvió para comunicar e integrar una diversidad de territorios, y que actualmente constituye un legado cultural vivo que continúa siendo física, funcional y simbólicamente relevante para los pueblos andinos de Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador y Perú. (Programa Qhapaq Ñan, 2011) (véase figura 1).

El Qhapaq Ñan-Sede Nacional

Debido a su envergadura y a las repercusiones culturales y sociales que tiene Qhapaq Ñan para el desarrollo de nuestra nación, el gobierno peruano declaró en mayo del 2001 mediante Decreto Supremo N°031-2001-ED, “de preferente interés nacional la investigación, identificación, registro, protección, conservación y puesta en valor de los caminos incaicos dentro del territorio nacional”. Decreto que adquirió fuerza de ley el 28 de junio de 2004, con la promulgación de la Ley N° 28260.

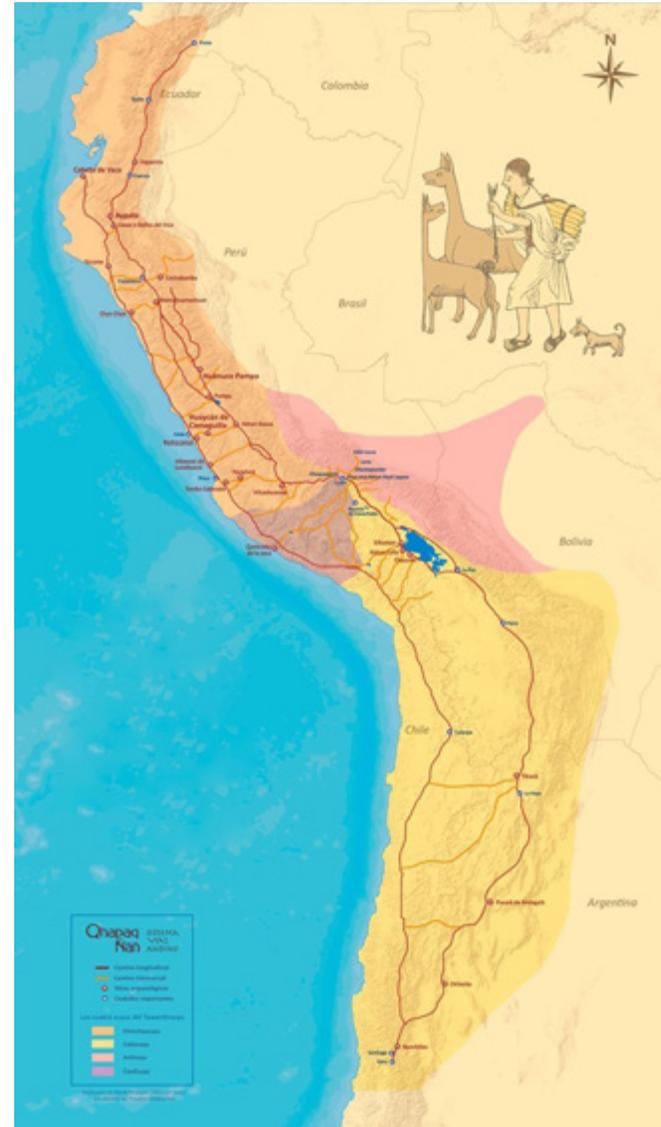


Figura 1. Qhapaq Ñan, Sistema Vial Andino Qhapaq Ñan, 2015.

Esta norma y sus disposiciones adquirieron rango legal en junio del 2004, mediante la Ley N° 28260, la que, al mismo tiempo, amplía la conformación de la Comisión Nacional para la investigación y conservación de la red de caminos existentes en el territorio nacional. Así, esta comisión creada por decreto supremo N°039-2001-ED tiene como función, entre otras, la de formular el proyecto integral de investigación, identificación, registro, protección, conservación y puesta en valor del Qhapaq Ñan Sistema Vial Andino.

Sustentándose en la normatividad arriba descrita, el Qhapaq Ñan-Sede Nacional tiene como objetivo principal la recuperación, salvaguarda y puesta en uso social de la red vial del Qhapaq Ñan y su entorno, en la búsqueda de su revalorización como medio de desarrollo social, ambiental, educativo y económico de las poblaciones locales, fomentando el uso racional del patrimonio natural y cultural, así como el conocimiento y fortalecimiento de nuestra identidad histórica como parte de la región andina, valorando no solo el camino y los sitios arqueológicos asociados, sino también el entorno social y territorial que atraviesa.

Proyecto Caminantes del Qhapaq Ñan

El Qhapaq Ñan o Gran camino Inca es un elemento integrador de territorios y pueblos, de personas y tradiciones, de lugares sagrados y profanos, de zonas arqueológicas y pueblos modernos; es la síntesis del proceso de desarrollo de diferentes sociedades que transformaron nuestro territorio y lo siguen transformando en la actualidad. Sin embargo, debido a la desvinculación de las poblaciones con su patrimonio local, esta enorme riqueza cultural atraviesa por un proceso paulatino de olvido, abandono y progresiva desaparición. Una población que no conoce su propia historia, no siente la necesidad de cuidar

y preservar los elementos culturales y naturales que existen en su entorno.

Es así como surgió el proyecto educativo Caminantes del Qhapaq Ñan orientado a fomentar la creación y/o desarrollo de diversos vínculos entre la población y el patrimonio cultural material e inmaterial, asociado al Qhapaq Ñan, de manera tal que niños, niñas y jóvenes, puedan reconocer que su patrimonio cultural no solo es una herencia, sino que forma parte del presente en tanto es parte de su entorno y constituye un elemento fundamental de su idiosincrasia, y solo formará parte del futuro en la medida que podamos preservarlo (véase figura 2).



Figura 2. Proyecto educativo Caminantes del Qhapaq Ñan.
Archivo Qhapaq Ñan, 2013.

Objetivos planteados

La educación es vital para el desarrollo económico, social y cultural de nuestra sociedad, en tal sentido la formación de los niños y jóvenes constituye uno de los objetivos más importantes, ya que en ellos se encuentra el futuro de nuestro país.

Considerando la importancia que tiene la educación para el desarrollo de los seres humanos y en concreto para el desarrollo de nuestra sociedad, el Qhapaq Ñan-Sede Nacional, estimó conveniente desarrollar un proyecto educativo que buscara contribuir con el fortalecimiento de la identidad cultural basado en la apropiación social del patrimonio cultural local mediante el reconocimiento, la comprensión y la valoración de este, para así poder detener el proceso de desvinculación de nuestra sociedad con su patrimonio cultural, y finalmente interrumpir el proceso paulatino de pérdida y deterioro de nuestro patrimonio cultural.

Para lograr estos objetivos se planteó el proyecto educativo Caminantes del Qhapaq Ñan con el propósito fundamental de estrechar los vínculos de los niños y jóvenes con su patrimonio cultural local, para que puedan reconocer que este no solo es una herencia, sino que forma parte del presente pues constituye un elemento esencial de su idiosincrasia, y solo formará parte del futuro en la medida en que puedan conocerlo, comprenderlo, respetarlo, valorarlo, cuidarlo, disfrutarlo y transmitirlo. Con base en lo anterior se plantearon los siguientes objetivos específicos:

- Contribuir con la formación de conocimientos, capacidades y habilidades relacionados con el patrimonio cultural local por medio de la creación de diversas propuestas educativas en el ámbito formal y no formal.
- Fomentar en la población estudiantil la curiosidad, el gusto por la investigación, la inquietud por conocer y comprender,

así como valorar el patrimonio cultural material e inmaterial que se encuentra en su entorno.

- Transmitir a la población estudiantil los nuevos conocimientos que se originan gracias a las investigaciones científicas en sitios arqueológicos y secciones del sistema vial andino, donde el Qhapaq Ñan-Sede Nacional trabaja.
- Promover la participación responsable de la población estudiantil en el cuidado, conservación y preservación de los bienes culturales (materiales e inmateriales) existentes en su entorno.

Caminantes del Qhapaq Ñan tiene como público objetivo a los estudiantes de nivel inicial, primario y secundario, que viven o estudian en lugares asociados o vinculados al Qhapaq Ñan.

Lineamientos generales del proyecto educativo

El proyecto educativo Caminantes del Qhapaq Ñan se sustenta en cuatro pilares fundamentales: las investigaciones científicas sobre el patrimonio cultural material e inmaterial que realiza el Qhapaq Ñan-Sede Nacional; el enfoque educativo propuesto por la educación patrimonial; las competencias planteadas en el Diseño Curricular Nacional de la Educación Básica Regular; y las necesidades y requerimientos que la población estudiantil urbana y rural que se encuentra vinculada a este sistema vial andino tiene en materia de conocimiento, comprensión, valoración, respeto y disfrute de su patrimonio cultural.

La base del proyecto educativo está conformada por tres ejes de trabajo los cuales son: descubre el patrimonio cultural material e inmaterial vinculado al Qhapaq Ñan; comprende la diversidad de manifestaciones culturales materiales e inmateriales asociadas a este sistema vial andino; expresa respeto y valoración hacia dicho patrimonio.

Estrategia didáctica “Aprender haciendo”

Respecto al proceso de construcción, planteamiento y desarrollo de este proyecto educativo, debemos mencionar que ha estado acompañado por el contacto directo con los niños, niñas y jóvenes que estudian en instituciones educativas públicas y privadas ubicadas tanto en zonas urbanas como rurales. Esta interrelación nos ha permitido recoger directamente las inquietudes, necesidades, curiosidades y aspiraciones vinculadas con el patrimonio cultural; al mismo tiempo, nos ha permitido validar, reformular y afinar los materiales y las estrategias didácticas planteadas inicialmente (véase figura 3).



Figura 3. Estrategia didáctica “Aprender haciendo”.
Archivo Qhapaq Ñan, 2014.

La estrategia de enseñanza que empleamos se puede resumir con la frase “Aprender haciendo”. Así, en cada una de las propuestas educativas que trabajamos, se proponen distintas actividades lúdico-educativas con las cuales los participantes exploran y experimentan recreando objetos, procesos, usos o técnicas, con la intención de fomentar el acercamiento e interacción con el patrimonio cultural.

Esta metodología didáctica, por ser dinámica, posibilita que los participantes pongan en práctica su creatividad, imaginación y los talentos artísticos y estéticos que poseen, lo cual nos ha servido para establecer puentes de diálogo entre el pasado y el presente, o mejor dicho, “acercar el patrimonio cultural al presente”, facilitando así que los estudiantes lo comprendan y valoren.

Es por esta razón que consideramos importante elaborar diversos materiales didácticos que sirvan de apoyo y refuerzo en las distintas actividades. De esta manera tenemos:

- Armables. En esta línea gráfica se ha desarrollado tres productos:
 - El armable del puente Q’eswachaka
 - El armable Sistema de andenería inca
 - Muñecas recortables con los diversos trajes típicos de las poblaciones vinculadas al Qhapaq Ñan

Debemos señalar que los armables son trabajados por los niños en grupo, con lo cual fomentamos paralelamente los conocimientos que se transmiten en cada uno de los talleres, y la cooperación y el trabajo en equipo (véanse figuras 4 y 5).

En el caso de las muñecas recortables, se creó un conjunto de elementos didácticos para trabajar el tema Vestimenta típica símbolo de identidad, con láminas de trajes típicos que se pueden trabajar pintando, pegando distintos tipos de papeles de colores o empleando materiales reciclados para completar el vestido de la imagen. Generalmente este trabajo



Figura 4. Armable del puente Q'eshwachaka.
 Archivo Qhapaq Ñan, 2013.

Figura 5. Armable Sistema de andenería inca.
 Archivo Qhapaq Ñan, 2014.

se realiza del primero al tercer grado de primaria. Para los siguientes grados se elaboró un conjunto de muñecas recortables, cada una con un traje distintivo, y finalmente se hizo un catálogo de todos los trajes típicos que se trabajan durante el

taller, el cual es entregado a los profesores para que sea utilizado como material de apoyo durante el refuerzo que se hace luego del taller (véanse figuras 6 y 7).



Figura 6. Armable vestimenta típica símbolo de identidad. Archivo Qhapaq Ñan, 2015.



Figura 7. Catálogo vestimenta típica símbolo de identidad. Archivo Qhapaq Ñan, 2015

- Cuadernos de Actividades. Se han editado dos publicaciones:
 - Cuaderno de actividades para niños de 3 a 5 años.
 - Cuaderno de actividades para niños de 6 a 9 años.

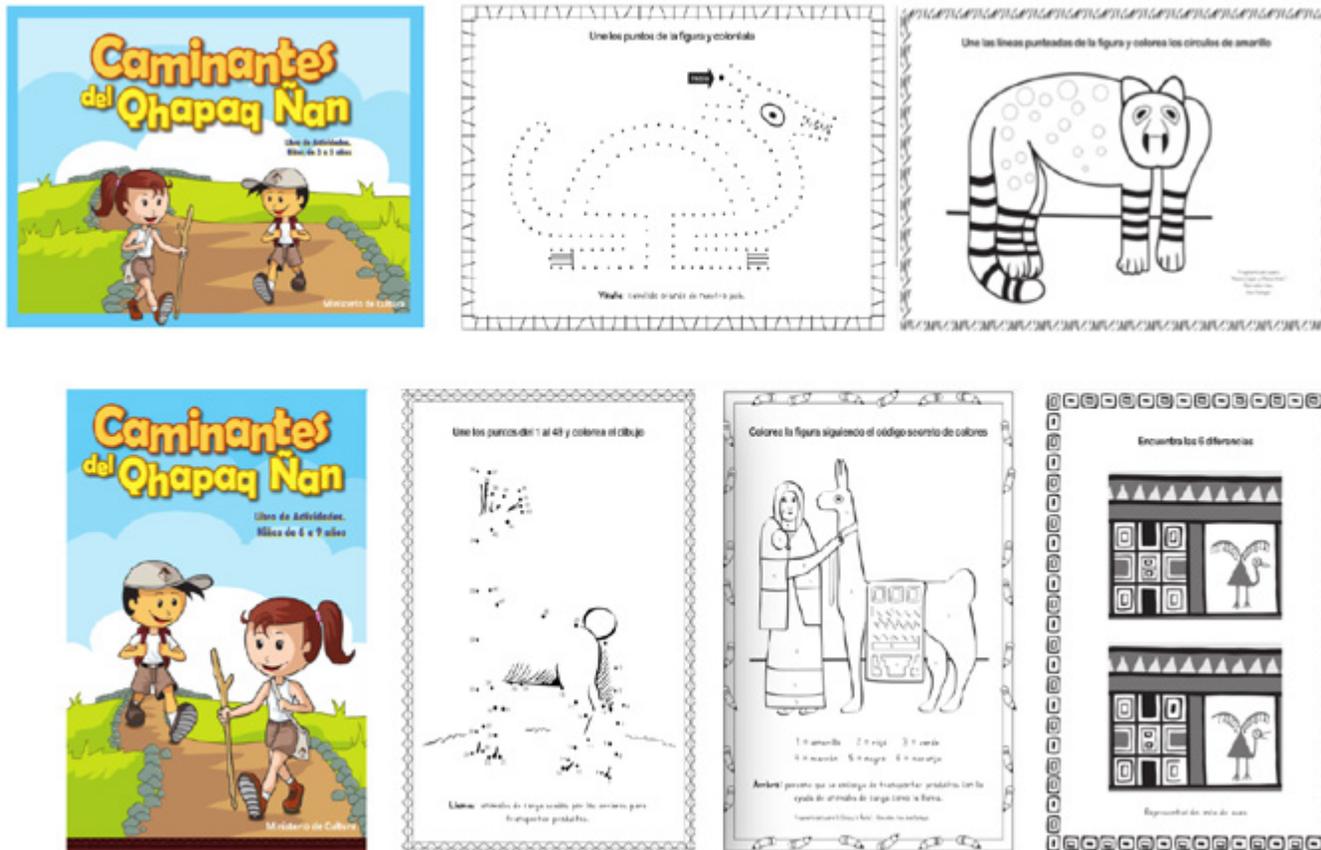


Figura 8. Cuadernos de Actividades. Archivo Qhapaq Ñan, 2015.

Estos cuadernos de actividades han sido trabajados con los motivos iconográficos que se encuentran en la decoración de la cerámica inca de Cuzco y las pinturas de José Sabogal con rostros y escenas de la cultura inca.



Figura 9. Juego: El Qhapaq Ñan, un camino lleno de aventuras.
 Archivo Qhapaq Ñan, 2015.

- Juegos. En esta nueva propuesta didáctica se desarrolló el juego: El Qhapaq Ñan, un camino lleno de aventuras.

Consideramos que el juego es un recurso que permite a los participantes obtener aprendizajes al propiciar situaciones que suponen un reto que deben superar, ampliando sus conocimientos.

Logros alcanzados

Luego de casi tres años de desarrollo y de llevar a cabo este proyecto, se han conseguido logros como:

- El diseño de una estrategia pedagógica acompañada de materiales didácticos enfocados en temas que forman parte del patrimonio cultural, desde una perspectiva activa, ha hecho que los niños, niñas y jóvenes interactúen y se pregunten diversas cuestiones relacionadas con el patrimonio cultural material e inmaterial vinculado al Qhapaq Ñan.
- La interacción directa con los niños, niñas y jóvenes participantes nos ha permitido identificar diversos aspectos sobre el conocimiento, comprensión y valoración del patrimonio cultural que son importantes enfatizar y desarrollar con mayor amplitud.
- La información proporcionada gracias a las investigaciones científicas que el Qhapaq Ñan-Sede Nacional trabaja, constituye un aporte significativo para complementar la formación de niños, niñas y jóvenes en materia de conocimiento, comprensión y valoración del patrimonio cultural que existe en su entorno.

- Gracias al desarrollo de este proyecto educativo se han podido atender las necesidades concretas respecto al conocimiento, comprensión y valoración del patrimonio cultural en zonas como Tumbes, Piura, Huánuco, Huancavelica, Lima y Junín, lugares donde actualmente se desarrolla un proyecto de investigación científica, el cual ha logrado vincularse a las dinámicas sociales y culturales de su entorno.



Figura 10. Talleres educativos vivenciales.
Archivo Qhapaq Ñan, 2014.

Referencias

Álvarez, Ricardo y Marcelo Godoy (2001), “Experiencias rurales de educación patrimonial en la Décima Región. Comunidades Mapuche Huilliche de Huiro, Astilleros y Rauco”, en *Revista Austral Ciencias y Sociales*, núm. 5, Chile, Universidad Austral de Chile, pp. 29-38.

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

Gasparini, Graziano y Luise Margolies (1977), *Arquitectura inca*, Caracas, Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela.

García, Zaida (2009), “¿Cómo acercar los bienes patrimoniales a los ciudadanos? Educación Patrimonial, un campo emergente en la gestión del patrimonio cultural”, en *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol 7, núm. 2, pp. 271-280.

González, Neus (2006), “El valor educativo y el uso didáctico del patrimonio cultural”, artículo derivado de la tesis doctoral de la misma autora *L'ús didactic i el valor educatiu del patrimoni Cultural*, obtenida en el 2006 en la Universidad Autónoma de Barcelona.

Horta, María, Priscila Farias, Evelina Grunberg y Adriane Queiroz Monteiro (1999), *Guia básico de educação patrimonial*, Brasilia, Iphan.

Hyslop, Jhon (1984), *The Inka Road System*, Nueva York, Institute of Andean Research, Academic Press INC.

Ministerio de Cultura (2013), “Guía de identificación y registro del Qhapaq Ñan”.

Programa Qhapaq Ñan (2011), “Expediente preliminar de candidatura del Qhapaq Ñan/ Sistema vial andino a la lista del patrimonio mundial” (manuscrito).

Regal, Alberto (1936), *Los caminos del inca en el antiguo Perú*, primera edición, Lima, Instituto Nacional de Cultura.

Squier, Ephrain George (1974), *Un viaje por tierras incaicas. Crónica de una expedición arqueológica (1863-1865)*, La Paz, Los Amigos del Libro.

Teixeira, Simonne (2006), “Educación patrimonial: alfabetización cultural para la ciudadanía”, en *Estudios Pedagógicos*, vol. 32, núm. 2, pp. 133-145.

Villacorta, Luis Felipe (2007), “‘Había una vez... El Perú de Antonio Raimondi’. Historia y alcances de un cuento para niños creado en el museo”, en *Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas*, Illapa, año 4, núm 4.

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

Rupturas y continuidades en las técnicas de manufactura y en el uso de materiales a mediados del siglo XIX en México. Los telones cuaresmales de Tenancingo, Estado de México

Raquel Beato King
Yolanda Madrid Alanís
Marilyn Ortiz Gasca

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N IV

ISBN: 978-607-484-964-6

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

Palabras clave

Manufactura, siglo XIX, pintura sobre tela, rupturas, tradición.

Resumen

La creación de los telones cuaresmales pertenecientes a la Catedral de Tenancingo, Estado de México, corresponde a una época en la que se producen rupturas y continuidades tecnológicas, creativas y de uso, estrechamente relacionadas con el contexto histórico en el que este tipo de bienes fueron concebidos. Nos referimos al México de mediados del siglo XIX, momento en que arribaron tecnologías foráneas —producto de la Revolución Industrial—, que propiciaron cambios en las técnicas de factura y ciertos materiales utilizados, alejándose de aquellos que tradicionalmente se empleaban en el periodo novohispano.

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo el estudio de diez telones cuaresmales, de grandes dimensiones, pintados a mediados del siglo XIX, en Tenancingo, Estado de México. El contexto histórico al que pertenecen es de suma importancia para comprender los cambios generados en la producción de estas obras monumentales y para identificar la permanencia de otros aspectos de su manufactura. Un periodo caracterizado por la irrupción de rupturas y la pervivencia de continuidades en los ámbitos político, económico, social y cultural de las primeras décadas del México Independiente y que, evidentemente, repercutieron en la producción de bienes de distinto tipo.

Los telones de Tenancingo concluidos alrededor de 1852 y 1854, y signados únicamente con el apellido Monroy, corresponden a ese singular periodo de la historia mexicana. Expuestos en los templos durante las fiestas cuaresmales constituyen, a la vez, bienes patrimoniales de larga tradición artística cuya existencia se remonta a la Edad Media europea (Rodríguez de Austria, Calvo y Manso, p.1) y a la propia Nueva España por influencia española. En ellos, generalmente se plasaban escenas de la Pasión de Cristo o del vía crucis; los lienzos eran colocados para crear una atmósfera teatral en la que, en cierta medida, se buscaba revivir los episodios religiosos o recordar la dolorosa experiencia cristiana, a la concurrencia devota congregada para tal celebración.

En el caso de los telones de Tenancingo, las grandes escenas pictóricas representan diez momentos distintos del último periodo de la vida de Cristo, los cuales, según la iconografía propuesta por Héctor Schenone, pueden identificarse como *La agonía en Getsemaní*, *El beso de Judas y prendimiento*, *La negación de San Pedro*, *La flagelación de Cristo*, *Jesús cargando la cruz o Jesús Nazareno*, *Primera caída*,¹ *Cristo es clavado en la cruz*, *La crucifixión*, *El descendimiento* y *El entierro de Cristo*. Todos ellos pertenecen a la iglesia del Calvario, hoy Catedral de Tenancingo, Estado de México, donde fueron usados con la misma finalidad desde su creación hasta el 2012.

¹ La imagen *Primera caída* no corresponde con la propuesta iconográfica de Schenone, sin embargo fue identificada por el grupo de trabajo del Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM-INAH).

Se sabe que diferentes miembros de la familia Monroy, oriundos de Tenancingo, constituyeron un núcleo de importantes artistas en el ámbito local decimonónico.²

Cabe señalar, que durante el 2015 se llevó a cabo la inscripción de este conjunto patrimonial pictórico ante el Registro Público. En ese mismo año se iniciaron los trabajos de análisis y restauración del telón núm. 10, *El entierro de Cristo*, en la ENCRyM-INAH.

Los contextos: geográfico, histórico y cultural

La primera mitad del siglo XIX representó para México una época de transición de tiempos coloniales a un país independiente. En ese proceso tuvieron lugar transformaciones y permanencias que trascendieron al quehacer artístico de la época, en los ámbitos regional y local, como fue el caso de Tenancingo.

Lo geográfico

Desde mediados del siglo XIX Tenancingo representó un interesante paso de comercio desde la Ciudad de México hacia el sur y occidente del país y desde Toluca hacia el sur del territorio. Su localización supuso desde tiempos coloniales una estrecha cercanía con la llamada “provincia de la plata” que incluía la región de Sultepec-Temascaltepec, Tetela del Río, Zacualpan y Taxco —sur del Estado de México y norte de Guerrero—

² Es menester mencionar, que otros miembros de la familia Monroy también fueron reconocidos artistas como el caso de Luis Monroy (Sánchez Arreola, 1996, p.22), aunque este perteneció a otra generación y otro contexto geográfico-histórico, en particular, Guanajuato durante el Porfiriato.

donde se requería, entre otros insumos, de pieles curtidas para los costales mineros así como para botas. Por ello, las tenerías de Tenancingo pudieron proveer de estos materiales al igual que las ubicadas en Taxco y Tejupilco, por ejemplo. Posiblemente también estas tenerías elaboraran los fuelles de piel de cabra que necesitaban las fundiciones y haciendas de beneficio (Von Mentz, 2015). Es muy probable que durante el siglo XIX la relación comercial entre dicha provincia y la localidad de Tenancingo, no se limitara exclusivamente a las pieles, sino

que incluyera también otros productos que consumían tanto la población como la explotación minera.

Por su parte, la ubicación próxima de Tenancingo con la capital del país, le permitió surtirse de bienes para diferentes necesidades. Así lo atestiguan los mismos telones cuasmales que fueron confeccionados con telas que producía una fábrica de Tlalnepantla cercana a la Ciudad de México. Su importancia comercial y punto de enlace debe haberse incrementado a lo largo del siglo XIX, pues incluso, según refieren



Figura 1. Mapa “Vías de comunicaciones y movimiento marítimo”, 1885.

mapas de la época, el telégrafo había arribado a Tenancingo ya en 1885, cuando no todas las ciudades de cierta envergadura contaban con este sistema de comunicación (véase figura 1). Dadas sus características, Tenancingo fue constituyéndose —a lo largo de este proceso de transición colonial a país independiente— como una población de relevante significación, que también demostraría contar con una tradición en la producción artística que pervivió por lo menos a la primera mitad del siglo XIX.

Lo histórico

Con respecto a lo político, predominaron la ruptura y la inestabilidad, pues el joven país se vio expuesto a guerras internas y externas que resquebrajaron aún más su escasa estabilidad. No obstante, se estableció un orden político de acuerdo con las necesidades de un flamante país independiente. Los gobiernos que lo constituyeron pasaron del centralismo al federalismo, e incluso se contó con un Imperio Mexicano.

Acompañaron este proceso, el establecimiento de las relaciones entre la Iglesia y el Estado en formación, cuya separación quedaría formalizada en la Constitución de 1857. Momento en el que comenzaría a mermer el poder de la Iglesia como la gran demandante en la creación de arte. En este sentido, es importante señalar que los telones cuaresmales de Tenancingo fueron elaborados tiempo antes de ese proceso, y auspiciados por una Iglesia todavía unida al Estado.

Por otra parte, en la economía hubo rubros que persistieron tales como los relacionados con el agro, mientras que otros entraron en escena como fue un comercio más libre —vinculado muchas veces al préstamo agiotista—, una minería ahora susceptible de explotarse por diversos grupos interesados —aunque en franco declive—, o la aparición de

fábricas textiles que introducían nuevas formas de producción antes inexistentes, con maquinaria industrial para elaborar telas de algodón utilizadas para distintos fines (Beato, 2004), entre ellos los artísticos.

La sociedad permaneció con pocos cambios y tardaría un tanto más en transformarse; sin embargo, iba presentando ciertos rasgos novedosos pues ya no se trataba de una sociedad estamentaria marcada étnicamente, sino constituida por individuos, aunque en los hechos solo muy pocos alcanzarían verdaderos derechos. Si bien desde la segunda mitad del siglo XVIII los pintores buscaron transformar el arte en una actividad académica y dejar atrás el gremio, fue en el siglo XIX que se concretó la desaparición de antiguas formas de organización laboral, para dar paso a un artesanado que se liberó poco a poco de las legislaciones coloniales. También surgían sectores sociales en formación como los trabajadores de las citadas fábricas, a la vez que se constituían empresarios dedicados a las más diversas actividades económicas, entre ellas las fabriles (Beato, 1994).

Lo cultural

En el ámbito cultural fueron más las persistencias que los rompimientos, incluso en lo que hace a la formación artística, pero estuvieron acompañadas de vaivenes administrativos constantes. Como es sabido el virrey Mangino inauguró la Academia o Escuela de las Tres Nobles Artes: pintura, escultura y arquitectura a finales del siglo XVIII (Fernández García, 1968, pp. 7-8), con lo que se empezó a formalizar la instrucción artística. Fue hasta 1843 cuando Bernardo Couto inició su recomposición para fortalecer la institución; de ahí que los pintores que quisieran acceder a una educación profesional reconocida, tenían que pasar por sus aulas, tal es el caso de la citada fami-

lia Monroy. Entre sus miembros se encontraban los hermanos Pablo, José María y Petronilo (Fernández García, 1993); los dos últimos fueron los más reconocidos por haber legado obra pictórica de notoria calidad en Tenancingo y México, a mediados del siglo XIX.

Petronilo Monroy —1832-1882— (Schneider, 1995) fue reconocido por la Academia de San Carlos en 1857, cuando obtuvo uno de sus premios y una pensión; desde 1861 ejerció como profesor de ornato, sustituyendo a Juan Menchola (Báez Macías, 2009, p. 105); dos años después ganó la plaza de profesor de dibujo de estampa, por lo que permaneció en la Ciudad de México hasta su muerte. Sin embargo, por la magnitud de la serie pictórica, no puede descartarse su colaboración y hasta la de otros pintores locales.

En cambio, de José María se tienen datos aislados; por su producción pictórica puede deducirse que se formó en el entorno artístico del momento, influenciado por la tradición pictórica del siglo XVIII y los recursos modernos del XIX. Entre los autores existen dudas en cuanto a su posible participación en la creación de la primera escultura de Hidalgo, encargada por el gobernador Mariano Riva Palacios³ en 1851 (Téllez Cuevas, 2011, pp. 106-107), un año antes de la primera fecha ubicada en los telones cuaresmales. Fausto Ramírez (2003, p. 206), menciona que el encargado fue Joaquín Solache, mientras que Ernesto de la Torre Villar (1990, pp. 26-32) hace alusión a que la escultura la ejecutaron Joaquín Solache y José María Monroy; por otra parte, en la comunidad de Tenancingo, el escultor es conocido tanto como Joaquín Solache y Monroy

como Joaquín Solache Monroy. La multiplicidad de nombres que referencian las distintas fuentes de la autoría de dicha escultura, da pie a que ni siquiera se sepa con certeza si se trata de un solo autor o de dos. Si uno de ellos fuera efectivamente José María Monroy, como lo señala De la Torre, entonces, lo podríamos ubicar en la escena artística local desde 1851. Además, Schneider (1995, p. 13) afirma que el autor pintó una obra de San Antonio de Padua en 1848 en Tenancingo y le atribuye la realización de los lienzos cuaresmales hacia 1850. Asimismo, están otras obras, como dos óleos ubicados en la Parroquia de San Francisco de Asís, en Tenancingo, uno firmado y realizado sobre lienzo, y otro sin firma, creado en soporte de lámina; este último podría ser el retrato de Epigmenio de la Piedra.

El presbítero Epigmenio de la Piedra fue un actor encumbrado en la élite gobernante. Vinculado al movimiento insurgente llegó, incluso, junto con otros diputados, a firmar el Acta Constitutiva de la Federación Mexicana de 1824.⁴ Como hombre de Estado y de Iglesia fue nombrado párroco de Tenancingo en 1836. Schneider atribuye a De la Piedra el encargo de la serie de telones cuaresmales de la *Pasión de Cristo*, firmada por Monroy⁵ entre 1852 y 1854 para la iglesia del Calvario.

Esta obra monumental tiene ciertas características similares a las producciones pictóricas novohispanas de los siglos XVII y XVIII, pero presenta cualidades diferentes que la distinguen y que se abordan a continuación.

³ Se trata del liberal moderado José Mariano de Jesús Carlos Juan Riva Palacio Díaz, Mariano Riva Palacio, gobernador del Estado de México en dos periodos: 1844-1852 y 1857-1869. Otras fuentes refieren tres periodos, de 1849-1852, en 1857 y en 1869. <<http://www.redalyc.org/pdf/676/67621319006.pdf>>. Téllez Cuevas, Rodolfo, *Los Riva Palacio, su presencia de dos siglos en la política mexicana*.

⁴ Disponible en: <www.ordenjuridico.gob.mx/barraConstitucion/1924A.pdf>, consultado en julio del 2016.

⁵ La signatura Monroy se encuentra en los telones: núm. 1 *La agonía en Getsemaní*, núm. 2 *El beso de Judas y prendimiento*, y núm. 9 *El descendimiento*.

Las continuidades

Determinadas evidencias presentes en los Telones de Tenancingo dan cuenta de la pervivencia artística, tecnológica y material, reconocida como parte de la tradición pictórica novohispana, hasta bien entrado el siglo XIX.

Los especialistas coinciden en que los temas más recurrentes durante esta época son los del género histórico, aunque hubo una apertura hacia las representaciones de paisaje, costumbres, animales y bodegones. En cuanto a los programas religiosos se apegaron a “los principios estéticos del romanticismo nazareniano” (Velázquez Guadarrama, 1999, p. 157) (Fraile Martín, 2015); “mamado en Roma”, expresa Jorge Alberto Manrique Castañeda (2007, p. 115), por los maestros Pelegrín Clavé, Manuel Vilar, Francesco Saverio Cavallari y Eugenio Landesio. Es importante señalar que “los géneros de la pintura introducida con la fundación de la Academia no [llegaron] a cristalizar sino hasta mediados del siglo XIX [1846]” (Velázquez Guadarrama, 1999, p. 156).

Durante el registro y los estudios preliminares de la serie cuaresmal, se encontraron influencias europeas en algunas composiciones, a partir de lo escrito en una crónica local publicada en el 2002. En ella se narra que José María Monroy también trabajó en la decoración de varios edificios en Tenancingo donde se aprecia su “singular estilo [...al plasmar] alegorías [...de] cupidos, Venus y sueños [sic] de Botticelli, Tintoretto o Rafael” (Rosales Pacheco, 2002, p. 103). Con este dato se cotejaron pinturas de estos artífices, hallándose dos posibles fuentes compositivas:

El telón núm. 6, *La primera caída*, guarda una gran similitud con la pintura *La caída en el camino del Calvario* de Rafael de Sanzio, que realizó en su periodo de madurez hacia 1515-1516 (Buck y Hohenstatt, 2000). (véase figura 2).

Por su parte el telón núm. 9 muestra una clara semejanza con la obra *Descente de croix* (véase figura 3) creada por el

pintor y decorador francés Jean Jouvenet (Kazerouni, 2005), para la iglesia de Saint-Martin-des-Champs en París a finales del siglo XVII (Daudy, 1970, p. 173).

Este análisis demuestra la influencia europea, tanto de la tradición pictórica del Renacimiento italiano, como de la pintura francesa de fin del siglo XVII, lo cual ha sido señalado por diversos especialistas; los pintores del siglo XIX “según utilizaban estampas de épocas anteriores... que seguían circulando por los talleres de los artistas [...pues] pese a su antigüedad continuaban inspirando por igual a los pintores decimonónicos” (Fraile Martín, 2015, p. 21). Cabe señalar que en ambos casos, Monroy reinterpretó las composiciones para la creación de las imágenes de los telones.

Sobre la composición se puede mencionar la presencia de marcos pintados en tonos marrón o negro (Castell Agustí, Martín y Fuster, 2006, p. 84), presentes en las sargas españolas; en el caso de la serie pasionaria de Tenancingo se observan enmarques con remates de medio punto, en color rosa.

En cuanto a la tecnología se ha visto que las pinturas producidas dentro de la primera mitad del siglo XIX presentan características muy similares a la producción que le precede; de hecho en España el tratado de Antonio Palomino se reeditó hacia 1797 por considerar que los datos sobre la técnica pictórica a la que alude se encontraban vigentes.⁶ De tal manera, al cotejar los datos de este tratado con estudios específicos de la pintura novohispana y con las evidencias materiales en los telones cuaresmales, se desprenden las siguientes continuidades en la tradición pictórica:

⁶ Agradecemos el dato proporcionado en comunicación oral con la Dra. Paula Mues Orts, académica del Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete, México (STRPC), ENCRyM, INAH, 2014.



Figura 2. *La caída en el camino del Calvario* (izquierda) y telón núm. 6 (derecha).



Figura 3. *Descente de croix* (izquierda) y telón núm. 9 (derecha).

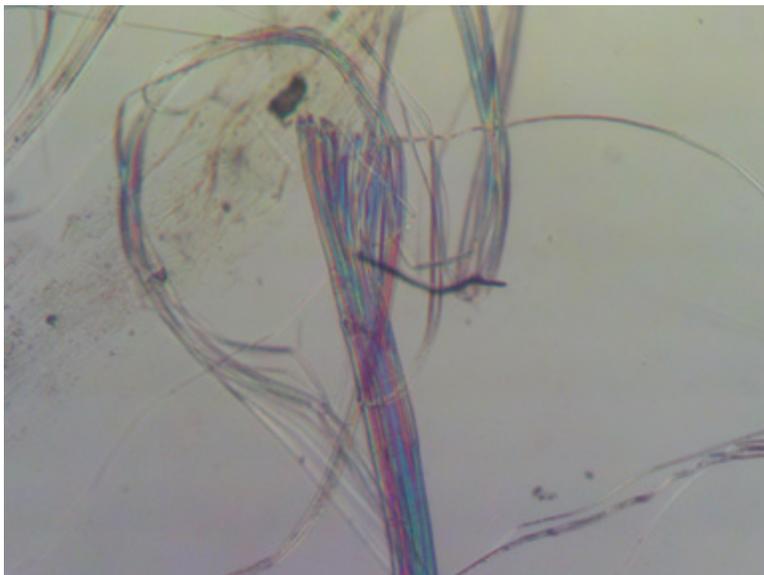


Figura 4. Fibra de agave e hilo en la costura de los lienzos.

La conformación de lienzos de gran tamaño se realizó frecuentemente en la Nueva España, tal como se hizo para los telones, a partir de la unión de varios miembros de tela (véase figura 4). Tanto en la pintura novohispana como en los diez lienzos cuaresmales, la costura se hizo a mano con fibras de agave que enrollan el final de las telas para sujetarlas firmemente. La presencia de hilo de agavácea ha sido reportado en la costura de varios lienzos novohispanos (Sumano González, 2010, p. 13).

El dibujo o diseño fue una práctica común en la producción pictórica novohispana desde el siglo XVI. Antonio Palomino (1797, p. 37) expone que el uso del dibujo era parte del linaje de estudio para entender el claro y oscuro, para habituarse a copiar del natural, indispensable en la formación de cualquier pintor que aspiraba ir a la Academia. Prácticamente en las diez escenas de Tenancingo se observan trazos de dibujo para delimitar áreas de la composición y algunas líneas que definen la perspectiva creada por Monroy (véase figura 5); los rasgos son delgados y de trazo seguro, hechos con carboncillo. Sin embargo, para definir los perfiles de algunos personajes, Monroy también empleó pinceladas en sanguina, propias de la tradición novohispana.

Se registraron, en la preparación de los lienzos de los telones, dos recetas traídas de la tradición novohispana. La primera fue la aplicación de cola [“de guantes”, señala Palomino] sobre el soporte textil, la cual se identificó bajo luz ultravioleta en el lienzo del *Entierro de Cristo*. La segunda fue la presencia de dos capas de preparación constituidas por yeso aglutinado con cola, materiales empleados de distintas maneras en la pintura de la Nueva España desde el siglo XVI.

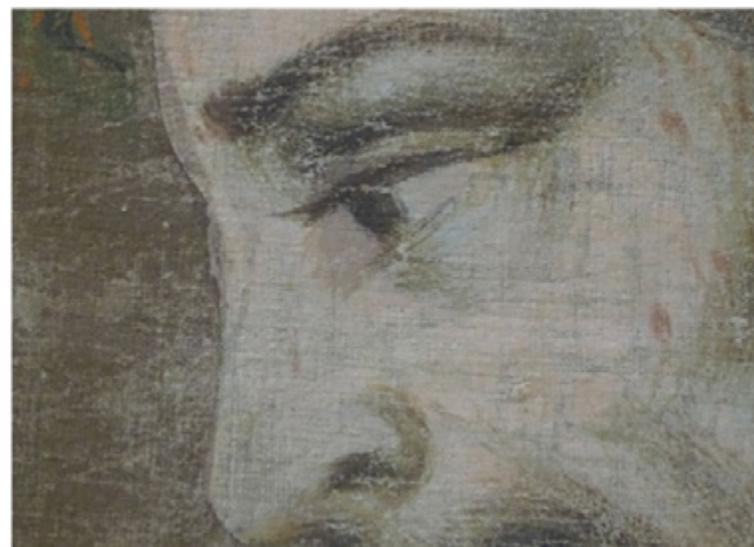
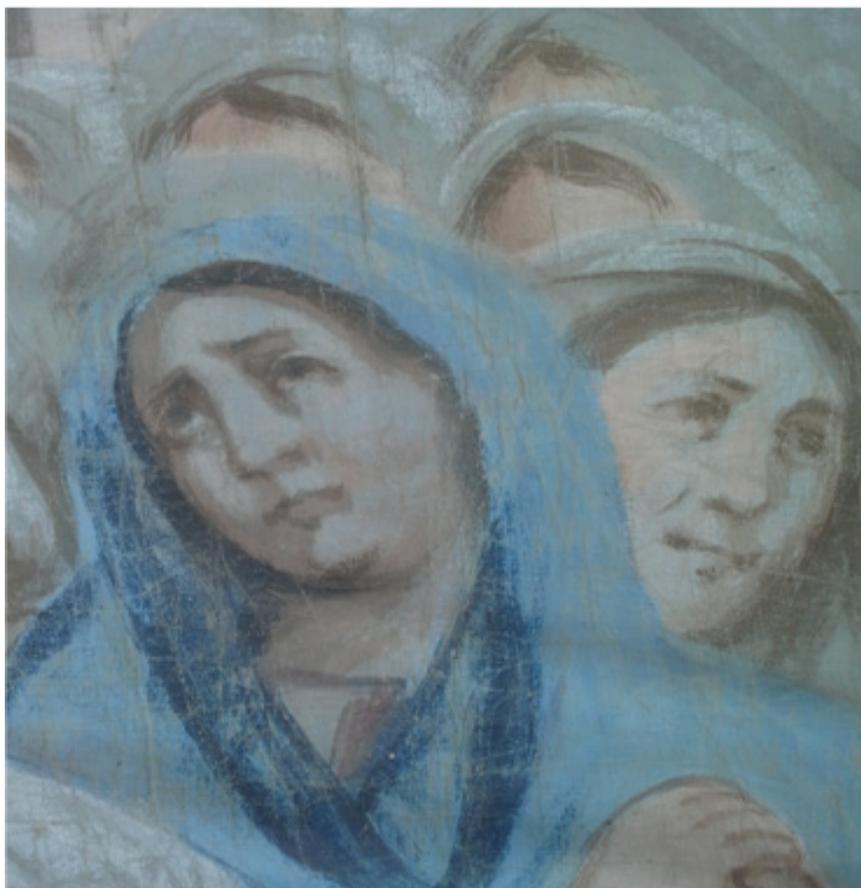


Figura 5. Perfiles en cabezas y nariz de personajes, donde se puede observar la presencia de líneas compositivas.

La paleta cromática y el tipo de aglutinante para liar las partículas coloridas en los telones, también estuvo permeada por la tradición, porque se trata de una pintura al temple,⁷ que “es la que pinta con los colores liquidados con cola, goma” o huevo, y que es la más antigua dice Palomino (1797, p. 47). En un estudio sobre sargas españolas, se reconoce que la mayoría de estos textiles se pintaban sobre la tela imprimada con cola con una técnica al temple del mismo colágeno, o bien al óleo como lo señala Francisco Pacheco (Castell Agustí et al., 2006, p. 82). Hasta ahora los estudios preliminares hechos al telón 10 *Entierro de Cristo*, señalan la presencia de proteína y goma, pero se espera la identificación por cromatografía en breve (Ortiz Gasca, 2015).

La paleta cromática coincide con la propuesta por Palomino (1797, p. 49) para el temple, referida a “blanco de yeso de espejuelo, el ocre, la tierra roja, sombra de Venecia y del viejo, carmín, ancorza, tierra negra, esmaltes, añil, o índico, verdemontaña, tierra verde o verdacho, y bermellón”. A partir de estudios estratigráfico y con fluorescencia de rayos X, se determinó que los pigmentos que se encuentran en esta serie pictórica son: azul de Prusia, bermellón, blanco de plomo, carbonato de calcio, hematita, ocre, tierra de sombra, verde óxido de hierro, laca roja y laca azul (Ortiz Gasca, 2015, pp. 8-9); se trata de una paleta similar pero más amplia que la reconocida por Palomino para el temple, sin embargo, no es distinta a la utilizada en la Nueva España.

Por último, otra continuidad está vinculada al contexto social en el que se encuentran los lienzos cuaresmales y a

⁷ En algún momento se pensó que estos lienzos presentaban una técnica que se denomina “aguazo”, cuya peculiaridad es el trabajo sobre un lienzo húmedo, con una técnica al temple. La profesora Mariana Flores del STRPC-ENCRyM, realizó varios experimentos con los estudiantes que demostraron que los resultados de la pintura al aguazo son distintos al del temple que se observa en los telones cuaresmales de Tenancingo.

su funcionalidad, que se mantuvo vigente por más de siglo y medio hasta que el obispado decidió dejar de emplear los telones en la fiesta de Semana Santa, debido a su mal estado de conservación. La comunidad civil, consternada por su desuso, emprendió acciones específicas para restaurar los diez lienzos, de los cuales se desprende su inscripción al Registro Público, análisis, investigación y restauración, aún en proceso, del telón 10, *Entierro de Cristo*.

Las rupturas

El conjunto pictórico cuaresmal también presenta novedades, que se proponen como rupturas con la tradición novohispana. Una de ellas está relacionada con el textil sobre el que se pintaron estas imágenes, no sólo con respecto a la fibra utilizada, sino también a la técnica de manufactura con la que se elaboró el tejido. A diferencia de muchas de las obras de la época colonial, pintadas sobre telas de lino o en combinación con otras fibras, los telones fueron constituidos exclusivamente por telas de algodón. El lino no se cultivaba en la Nueva España y en su mayoría era importado desde otras latitudes vía la metrópoli. Con el advenimiento de la Independencia el lino escaseó en el país y su importación implicó altos costos para su adquisición. Pero lo que definió la utilización del algodón no fue solo su disponibilidad —ya que existían campos de cultivos en diferentes estados del país—, también tuvo que ver con la introducción de una nueva manera de producir textiles de algodón: la fabril.

Las fábricas textiles erigidas en México en la primera mitad del siglo XIX contaron con maquinaria moderna traída de países industrializados, cuyos ritmos de hilatura y tejido eran mucho más rápidos que los del taller artesanal, obteniendo una tela industrial de algodón conocida como manta. Monroy utilizó este tipo de tela industrial, antes inexistente,



Figura 6. Sello de la fábrica, ubicado sobre el reverso del telón núm. 10 *Entierro de Cristo*.

y la obtuvo de una de las primeras fábricas que se instalaron en México: La Colmena. El dato se puede corroborar gracias a que la tela del telón 10, *Entierro de Cristo*, cuenta con el estampe del nombre de la fábrica (véase figura 6); información sumamente valiosa pues permite contextualizar y reconstruir con certeza parte de la historia de la producción de los objetos pictóricos, dentro de un momento histórico caracterizado por la ausencia de fuentes primarias sobre esta temática.

Fueron los empresarios Archibaldo Hope y su hermano Cutberto, de origen inglés, junto con el estadounidense Eduardo Mac Keon, quienes se aventuraron a invertir en estas costosas fábricas constituyendo una compañía que incluía las fábricas La Abeja y La Colmena —la primera dedicada a la hilatura y la segunda al tejido—, así como el establecimien-

to de telares del Hospicio de Pobres. En 1847 el acaudalado empresario español Juan Antonio Béistegui, compró la tercera parte de estas empresas por la cantidad de ochenta mil pesos; después adquirió la parte correspondiente de Mac Keon tras su muerte (Meyer Cosío, 1981).

La Colmena al igual que La Abeja, estaban situadas en la hacienda de San Idelfonso, antiguamente conocida como Molino Viejo, en el municipio de Monte Bajo, Tlalnepantla, Estado de México. Se tiene conocimiento de la existencia de La Abeja, en Tlalnepantla, como fábrica exclusivamente de hilados desde 1843 (Dirección General de Industria, 1843); mientras que La Colmena elaboraba tejidos desde 1846 (Becerril Montero, 2011). La selección del lugar no era arbitraria pues muchos de los establecimientos fabriles utilizaban antiguas unidades productivas y aprovechaban los cursos de agua cercanos para mover su moderna maquinaria. Para el caso de La Colmena se contaba con las aguas del Río Grande y del Río Chico, así como sus vertientes que pasaban por las tierras de hacienda de San Idelfonso (Becerril Montero, 2011).

La localización de esta fábrica también es interesante, pues Tlalnepantla estaba vinculada desde tiempos coloniales a la ruta comercial que iba desde la Ciudad de México hacia Zacatecas en el norte del país; pero igualmente engarzaba hacia el sur con la carretera que iba a Toluca y continuaba hacia la región de Occidente (Gibson 1967, p. 373), lo cual le permitía surtir de sus textiles a localidades próximas del Estado de México, entre ellas, al poblado de Tenancingo.

Según datos de la época, para 1854 La Colmena producía casi setenta y dos mil piezas de manta anual con alrededor de setecientos telares de poder (Anales del Ministerio de Fomento, 1854), que comparada con las demás fábricas del país, la ubicaba entre las más importantes y productivas.

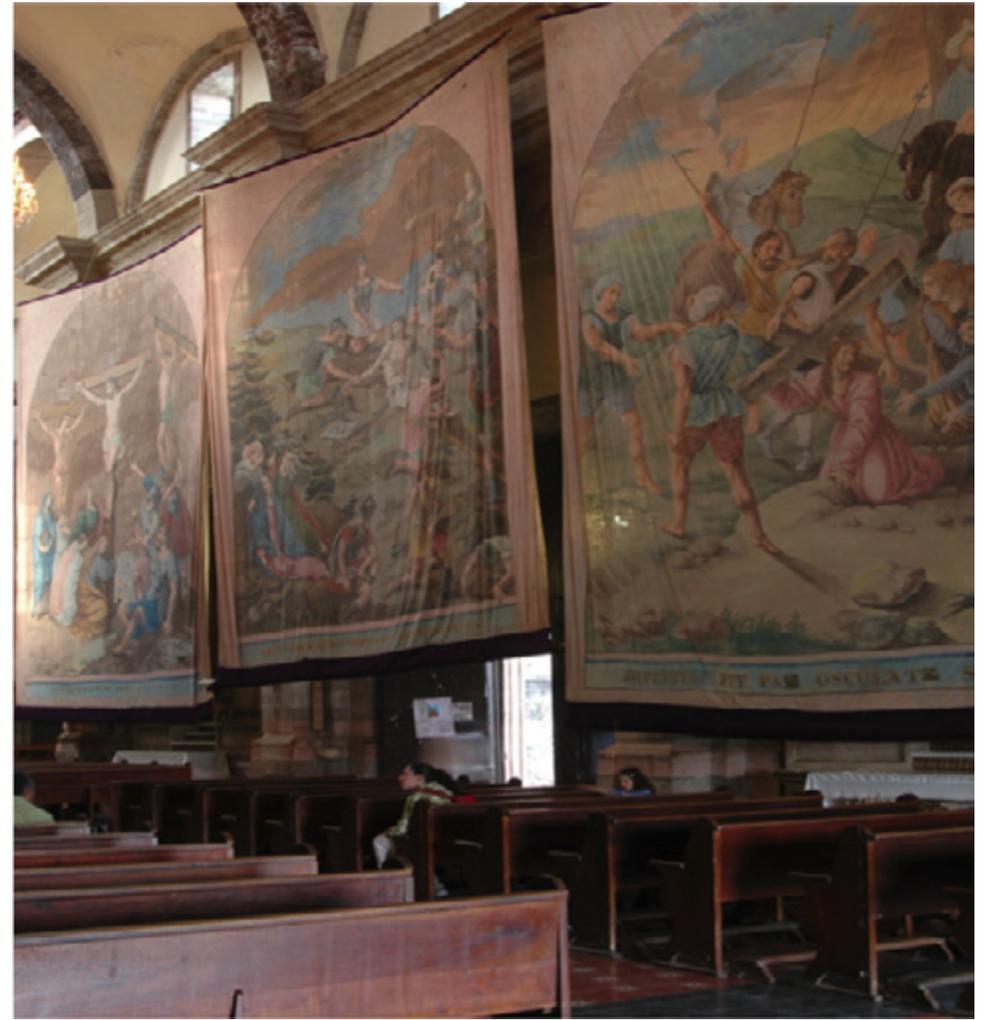
En 1855 la asociación entre Hope y Béistegui se disolvió, momento en el que su valor comercial era de trescientos mil pesos. Como señala Gustavo Becerril Montero, el financiamiento y administración en el que participó Béistegui entre 1847 y 1855 fue determinante para la muy buena marcha de la fábrica. Probablemente fue durante los años de mayor empuje y expansión, cuando las piezas de manta, hiladas por La Abeja y tejidas por La Colmena, fueron adquiridas para la elaboración de los telones cuaresmales, que se cree finalizó Monroy cerca de 1854.

Es importante mencionar que las dimensiones de estos telones son realmente monumentales, pues oscilan entre los 7.94 y 9.0 m de largo, por 3.85 y 6.51 m de ancho, tamaño logrado a partir de la unión de varios lienzos como referimos anteriormente. Lo interesante es que cada una de esas piezas mide alrededor de 83 cm de ancho, dimensión que equivale más precisamente a 33 pulgadas, unidad de medida que habla del origen anglosajón de los mecanismos; esto es consistente con el tipo de maquinaria que los propietarios importaban para las fábricas mexicanas de esa época y que generalmente era de origen británico. De esta manera, la maquinaria y herramientas de tipo fabril con las que se confeccionaron los telones suponen una ruptura con las utilizadas tradicionalmente.

Como ya se dijo, los materiales y técnicas pictóricas presentes son de tradición novohispana, excepto el color de las bases de preparación, que son blancas en el caso de los telones cuaresmales. Es posible afirmar que durante el siglo XVI se emplearon pastas de color blanco, las cuales fueron sustituidas por capas rojas durante los siglos XVII y XVIII. Para el siglo XIX el rojo intenso comenzó a perder fuerza, por lo que se pueden encontrar preparaciones rosadas, como en el caso de algunas pinturas signadas por el artista español José Escudero y Espronceda, o bien como se reconoce en los resultados de *La materia del arte*, aparecen estratos preparatorios claros creados con una mezcla de blanco de plomo y blanco de cinc (Vázquez Negrete, 2004, p. 98-99).

Por otra parte el pigmento blanco de cinc, que se encuentra en todos los lienzos cuaresmales, se reporta por varios investigadores como material pictórico descubierto en torno a 1780 y empleado como sustituto del blanco de plomo hacia 1782 (Eastaugh, et al., 2004, p. 406). De ahí que muchas pinturas puedan ser datadas por la presencia de este material, que se volvió común en el siglo XIX, en especial después de 1850 (Eastaugh, Walsh, Chaplin y Siddal, 2004, p. 406), sin que por eso haya desaparecido el blanco de plomo.

Todas estas características técnicas se ven reflejadas en la apariencia del sistema pictórico, que deja atrás las figuras difusas típicas del siglo XVIII y los colores cálidos propiciados por el color de sus bases de preparación rojizas. Lo que se tendrá en muchas pinturas del siglo XIX, serán trazos seguros, pinceladas definidas, figuras delineadas, nitidez en la delimitación de planos, así como paletas cromáticas luminosas, en parte a causa del color blanco de la base de preparación, y a la intención artística neoclásica (véanse figuras 7 y 8).



Figuras 7 y 8. Telones cuaresmales montados en los retablos de la nave en la celebración de Semana Santa.

Conclusiones

La primera mitad del siglo XIX mexicano se caracterizó por una seria inestabilidad, acompañada por el arribo de rupturas y la persistencia de continuidades en los ámbitos político, económico, social y cultural, que hicieron eco en la producción del patrimonio artístico de ese momento histórico.

Los telones cuaresmales de Tenancingo son representativos de ese proceso, al contener elementos de larga tradición y componentes llegados con la producción fabril textil y de pigmentos.

Monroy usó tanto los recursos tecnológicos como los materiales de su época, pero también empleó convenciones pictóricas de los siglos precedentes. Puede afirmarse que en la serie pasionaria de Tenancingo se observan más continuidades que rupturas.

Las pervivencias se encontraron en la temática pasionaria, composiciones que conducen a épocas anteriores, el uso del recurso del diseño, la técnica de factura y materiales en varios de los estratos del sistema pictórico, así como en su funcionalidad que espera ser recuperada tras la restauración de los lienzos. Llama la atención la estructura tecnológica que poseen, pues estudios españoles sugieren que las sargas pintadas no tenían algunos estratos, en aras de poder mantenerlas enrolladas sin dañarse y facilitar su manejo. En este caso, bien por desconocimiento o, por el contrario, a partir de un excepcional manejo técnico de Monroy, los telones cuaresmales sí presentan una estructura pictórica tradicional: soporte textil, dos capas de base de preparación y capa pictórica al temple, lo que los distingue de la producción española.

En cuanto a las rupturas, se puede señalar que se introducen formas de producir textiles provenientes de países industrializados, cuya llegada sólo fue posible en el contexto de un país independiente. Se trató de la innovación en la elab-

boración de telas de fibras de algodón producidas industrialmente y que, dada su mayor disponibilidad y menor costo, las hizo viables para la confección de obras artísticas como fue el caso de los telones cuaresmales de Tenancingo. Asimismo los continuos avances tecnológicos posibilitaron la entrada de materiales pictóricos como el blanco de cinc, de mayor luminosidad y menos toxicidad que el cubriente blanco de plomo, con el que coexistió hasta bien entrado el siglo XX.

Referencias

Fuentes primarias

Acta Constitutiva de la Federación Mexicana de 1824, documento electrónico disponible en <www.ordenjuridico.gob.mx/barraConstitucion/1924A.pdf>, consultado en julio del 2016.

Anales del Ministerio de Fomento, México, Imprenta de F. Escalante y Comp., 1854.

Dirección General de Industria, Estadística número 5. Estado general de las fábricas de hilados y tejidos existentes en la República en fines de diciembre de 1843, México, 1843.

Libros

Báez Macías, Eduardo (2009), *Historia de la Academia Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*, México, UNAM-ENAP.

Beato, Guillermo (2004), “De la Independencia a la Revolución”, en Enrique Semo (comp.), *Historia económica de México*, México, UNAM.

Buck, Stephanie y Peter Hohenstatt (2000), *Raffaello Santi, llamado Rafael, 1483-1520*, Colonia, Konemann.

Chust, Manuel y Víctor Mínguez (comps.) (2003), *La construcción del héroe en España y México 1789-1847*, Valencia, Universidad de Valencia.

Cuadriello, Jaime (1982), *Arte regional en el siglo XIX*, Madrid, La Muralla.

Daudy, Philippe (1970), *El Siglo XVII*, Madrid, Aguilar.

De la Torre Vilar, Ernesto (1990), *Hidalgo entre escultores y pintores*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Eastaugh, Nicholas, Valentine Walsh, Tracey Chaplin y Ruth Siddal (2004), *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, Oxford & MA, Butterworth-Heinemann.

Fernández, Justino (1993), *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*, tomo I, México, UNAM-IIE.

García Cubas, Antonio (1972), *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Editorial del Valle de México, edición facsimilar.

Gibson, Charles (1967), *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)*, México, Siglo XXI Editores.

La materia del arte. José María Velasco y Hermenegildo Bustos (2004), México, CONACULTA-INBA.

Manrique, Jorge Alberto (2007), *Una visión del arte y la historia*, IV, México, UNAM-IIE.

Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1797), *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Imprenta de la Sancha.

Revilla, Manuel (1908), *Biografías. Artistas*, México, Agüeros.

Rosales Pacheco, Manuel (2002), *Tenancingo su historia y su gente*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura.

Sánchez Arreola, Flora Elena (1996), *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, México, UNAM-IIE.

____ (1998), *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. Archivo Histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad, México, UNAM-IIE.

Schenone, Héctor (1998), *Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Fundación Tarea.

Schneider, Luis (1995), José María y Petronilo Monroy. *Los hermanos pintores de Tenancingo*, México, Instituto Mexiquense de Cultura.

Trujillo Bolio, Mario (2005), *Empresariado y manufactura textil en la Ciudad de México y su periferia: siglo XIX*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social.

Capítulo de libro

Beato, Guillermo (1994), “La gestación histórica de la burguesía y la formación del Estado mexicano (1750-1910)”, en *La participación del Estado en la vida económica y social mexicana, 1767-1910*, México, INAH Colección Científica.

Meyer Cosío, Rosa María (1981), “Los Béistegui, especuladores y mineros. 1830-1869”, en Ciro Cardoso, *Formación y desarrollo de la burguesía en México. Siglo XIX*, México, Siglo XXI Editores, pp. 108-139.

Ramírez, Fausto (2001), “Pintura e historia en México a mediados del siglo XIX: el programa artístico de los conservadores”, en Acevedo Esther (comp.), *Hacia otra historia del arte en México: de la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, vol. I, México, Conaculta, pp. 82-104.

Velázquez Guadarrama, Angélica (1999), “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad” en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, Conaculta, pp. 155-244.

Publicaciones periódicas

Becerril Montero, Gustavo (2011), “Los materiales de construcción en la arquitectura industrial: las fábricas de algodón La Colmena y Barrón, siglos XIX y XX”, en *Boletín de Monumentos Históricos INAH*, núm. 23, septiembre-diciembre, pp. 119-133.

Castell Agustí, María, Martín Susana y Laura Fuster (2006), “Sargas o Tüchlein: particularidades técnicas y alteraciones frecuentes”, en *Arché*, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, núm 1, pp. 80-87.

Fernández, Justino (1968), *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1800*, México, UNAM, Anales del IIE, suplemento 3, núm. 37.

Von Mentz, Brígida “Plata y sociedad regional. Reales de minas pequeños en la Nueva España, siglos XVI-XVIII: entre lo rural y lo urbano”, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [en línea], Colóquios, posted online no dia 10 Março 2015, consulted o 29 mayo 2016. <<http://nuevomundo.revues.org/67733>; DOI: 10.4000/nuevomundo.67733>.

Tesis e informes

Gómez Gerardo, Víctor (2008), “Los molinos del Valle de México. Innovaciones tecnológicas y tradicionalismo (siglos XVI-XIX)”, tesis de doctorado, México, UAM-I.

Ortiz Gasca, Marilyn (2015), “Entierro de Cristo: décimo telón del Ciclo de la Pasión de los hermanos Monroy en la Catedral de Tenancingo, Estado de México”, México, Informe de labores de Conservación-Restauración, ENCRYM-INAH, primera temporada de trabajo, marzo-diciembre.

Sumano González, Rita (2010), “Estudio de la técnica de factura de los soportes textiles de la pintura de caballete en México, siglos XVII al XIX”, tesis para optar por el título de Licenciada en Restauración, inédita, México, ENCRYM-INAH.

Documentos electrónicos

Fraile Martín, Isabel (2015), *Pintura y pintores en Puebla: una revisión a los modelos y tendencias del siglo XIX*, México, BUAP, Graffylia, núm. 20, enero-junio. Documento electrónico disponible en <http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/1318/003.pdf>.

Kazerouni, Guillaume (2005), *La Descente de croix*, documento electrónico disponible en <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-descente-de-croix>>, consultado en septiembre del 2015.

Rodríguez de Austria, Lucina, Calvo, A., & Manso, B., “Nuevas aportaciones al estudio de las técnicas en la pintura de sargas. La sarga de Santa Ana de la Iglesia parroquial de Madarcos de la Sierra, Madrid”, documento electrónico disponible en <http://5.135.93.110.tamainut.net/files/1congreso/Calvo_Ana2.pdf>, consultado en julio del 2016.

Téllez Cuevas, Rodolfo (2011), *Los Riva Palacio, su presencia de dos siglos en la política mexicana*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, Espacios Públicos, vol. 14, núm. 32, septiembre-diciembre. Documento electrónico disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67621319006>>, consultado en marzo del 2016.

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

La documentación de las colecciones en los museos

Siddharta J. Carrillo Muñoz
José Luis Rojas Martínez

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N IV

ISBN: 978-607-484-964-6

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

Palabras clave

Sistema de documentación, colecciones, valoración, investigación, protección.

Resumen

Esta ponencia destaca, en clave jurídica, la importancia del sistema de documentación de colecciones para la caracterización, protección, conservación y valoración del patrimonio cultural, y de la participación de restauradores e investigadores en su elaboración y actualización.

Partiendo del fundamento jurídico de los inventarios como instrumentos administrativos, según la legislación mexicana, se presenta el sustento de estos como herramientas documentales y de protección del patrimonio cultural, conforme a la legislación internacional. Posteriormente se subraya el papel de restauradores e investigadores en la “producción” de bienes culturales, para destacar la importancia de su participación en la actualización de estos repertorios.

Introducción

La documentación de colecciones es una de las tareas fundamentales de todo museo. En ella se basa el reconocimiento y valoración de los bienes culturales que resguarda, así como su protección, conservación y puesta en uso como documentos para la investigación y difusión. Sin embargo, el esfuerzo que en dichos recintos se realiza en materia documental rara vez es proporcional a la importancia de dicha labor. Entre las causas de esto se encuentran algunos prejuicios dominantes que ven en la documentación de colecciones

una actividad “meramente administrativa”. Este, como cualquier prejuicio, parte del desconocimiento, en este caso, de las funciones que cumple la documentación de colecciones y del papel que desempeñan en ella las diversas áreas del museo.

El objetivo de nuestra intervención será modesto, como limitado es el tiempo del cual disponemos para cumplirlo. Intentaremos mostrar la importancia del sistema de documentación para la caracterización, protección y valoración del patrimonio cultural, así como la relevancia de la participación de restauradores e investigadores en su conformación y actualización. Para ello, comenzaremos por exponer brevemente el fundamento legal de los inventarios o registros como instrumentos administrativos, de acuerdo con la legislación federal mexicana. Entendiendo por inventario, registro o catálogo a cualquier sistema para registrar y/o clasificar, independientemente de las denominaciones asignadas a los distintos instrumentos documentales en cada institución. Posteriormente nos enfocaremos en el sustento jurídico de estos como herramienta documental y de protección del patrimonio cultural, de acuerdo con la legislación internacional. Y a partir de ello, por último, destacaremos la importancia del trabajo de restauradores e investigadores como “productores” de bienes culturales muebles, así como su responsabilidad en la preservación de este patrimonio.

Los inventarios como instrumentos administrativos

En México, los inventarios en los que se registran los acervos de los museos federales, estatales y municipales existen por mandato de la Ley General de Bienes Nacionales (LGBN) y de la Ley General de Contabilidad Gubernamental (LGCG). Conforme al artículo 6 de la LGBN, están sujetos al dominio público de la Federación:

- Los monumentos muebles arqueológicos, históricos y artísticos (Fracción XV).
- Las piezas de museos y objetos que no son normalmente sustituibles, como incunables, archivos, objetos etnográficos y colecciones científicas (Fracción XVIII).

A su vez, el artículo 13 de la misma ley señala que los bienes sujetos al régimen de dominio público de la Federación son inalienables, imprescriptibles e inembargables. Por su parte, la LGCG establece en su artículo 25 que los bienes muebles inalienables e imprescriptibles (conjunto que incluye los bienes muebles y las colecciones de museos) que estén bajo custodia de las entidades públicas deberán controlarse en un registro auxiliar sujeto a inventario.

Conforme a estas disposiciones legales, cada entidad pública está obligada a llevar un inventario de sus bienes culturales muebles para fines administrativos y contables, hecho sobre el cual se apoya el prejuicio antes mencionado. Pero, ¿es este el único fundamento legal de los inventarios?

Los inventarios como productores de bienes culturales

En los tratados internacionales suscritos por el Estado mexicano en materia de patrimonio cultural, se establecen medidas encaminadas a la protección de los bienes culturales, ya sea para el caso de conflicto armado o la prevención del tráfico ilícito; dichas medidas incluyen el establecimiento de inventarios. Por ejemplo, el Segundo Protocolo de la Convención de la Haya¹ (1954) establece entre las medidas de protección: “la

¹ Segundo Protocolo de la Convención de la Haya de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado (DOF, 14 de abril de 2004).

preparación de inventarios [...] y la designación de autoridades competentes que se responsabilicen de la salvaguardia de dichos bienes”, compromiso de los Estados firmantes que aparece también en la Convención de 1970 para la prevención del tráfico ilícito de bienes culturales.²

La importancia de estos instrumentos de registro se aprecia claramente por el hecho de que, para poder exigir la restitución de bienes culturales exportados ilegalmente a otro Estado firmante de las convenciones internacionales, es necesario probar que dichos bienes figuran en el inventario de la institución interesada. Esta cláusula reaparece en diversos acuerdos bilaterales suscritos por el Estado mexicano.³

Otro motivo por el cual se hace necesaria la elaboración de estos inventarios es la gran amplitud del propio concepto de “bienes culturales”. Por ejemplo, en la Convención de 1970 para la prevención de tráfico ilícito de bienes culturales, se les define como aquellos objetos que, por razones religiosas o profanas, hayan sido expresamente designados por cada Estado como importantes para la arqueología, la prehistoria, la historia, la literatura, el arte o la ciencia, y que pertenezcan a algunas de las categorías enunciadas en el artículo I de la misma convención, las cuales incluyen las colecciones científicas, los bienes relacionados con la historia, el producto de excavaciones arqueológicas, el material etnológico, los archivos fonográficos y fotográficos, entre otros.

Evidentemente, esta definición es tan amplia que permite la inclusión de prácticamente cualquier cosa; pero se ensancha aún más por una segunda precisión contenida en el artículo 4 de la misma convención, pues establece que los

2 Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales (DOF, 4 de abril de 1973).

3 Por ejemplo, en los acuerdos bilaterales suscritos por el Estado mexicano con la República de El Salvador (1993), el gobierno de Belice (1996), la República del Perú (2002) y la República Popular China (2014).

bienes culturales pueden proceder de cualquier país, siempre que hayan sido hallados en territorio nacional o adquiridos legalmente. Así, la definición de “bienes culturales” resulta tan imprecisa que la propia convención establece la necesidad de contar con inventarios de los bienes que cada Estado reconoce como parte de su patrimonio cultural. Es decir, los inventarios son el medio por el cual cada Estado designa los bienes que considera parte de ese patrimonio.

Como sabemos, en consonancia con la legislación internacional, la Ley Federal Sobre Monumentos⁴ clasifica los monumentos según su temporalidad y lugar de procedencia, y a partir de estos criterios se delimitan dos grandes conjuntos de bienes importantes para la arqueología y la historia, respectivamente. La definición de monumentos arqueológicos e históricos contenida en esta ley facilita la protección de algunos bienes señalados en la legislación internacional; sin embargo, para hacerlo instaura dos límites, uno temporal (son monumentos históricos aquellos comprendidos entre los siglos XVI y XIX) y otro espacial (son monumentos arqueológicos aquellos producidos antes del establecimiento de la cultura hispana en el actual territorio nacional). Limitar de este modo el alcance del concepto de monumento da mayor precisión al instrumento legal,⁵ pero deja de lado un gran número de bienes culturales como son los de carácter histórico posteriores

4 Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1972).

5 No obstante, pese a las ventajas de contar con una definición general para identificar un conjunto de bienes propiedad de la nación, existe una dificultad para la recuperación de monumentos exportados ilegalmente. Puesto que la legislación no se aplica de manera retroactiva, para exigir la devolución de, por ejemplo, un monumento arqueológico, frecuentemente se requiere demostrar que la exportación del bien ocurrió después de la entrada en vigor de la Ley Federal Sobre Monumentos y de los tratados internacionales. Por este motivo, no basta con la definición legal de “monumentos” para garantizar su protección jurídica, sino que resulta necesaria su inclusión en el inventario para demostrar la existencia del bien en territorio nacional en fecha posterior a la entrada en vigor de la ley.

al siglo XIX⁶ (vgr. todos los relacionados con la Revolución Mexicana), los etnográficos y todos aquellos producidos fuera del territorio nacional (vgr. las colecciones arqueológicas del área andina que existen actualmente en nuestro país). Por este motivo, al no existir una definición general que permita identificar todos los bienes culturales, se hace necesario declarar cada uno de los objetos propiedad de la nación que considera parte del patrimonio cultural; es decir, designar aquellos bienes que el Estado considera importantes para la arqueología, la prehistoria, la historia, la literatura, el arte o la ciencia.

Pero, ¿quién decide cuáles bienes habrán de ser considerados importantes para estas disciplinas? Como expusimos, cada Estado designa a través de su inventario los bienes considerados parte de su patrimonio cultural. Así, pareciera que en los museos la función de designar los bienes como patrimonio cultural recae sobre el personal técnico o administrativo encargado de la actualización de los inventarios; sin embargo, la cuestión no es tan simple. Para aclarar lo anterior debemos responder a una pregunta: ¿los inventarios y registros que se hacen en los museos, equivalen a los inventarios señalados en la legislación internacional? Ninguno de los instrumentos internacionales suscritos por el Estado mexicano establece qué características deben tener los inventarios; no obstante, en la medida en que sus funciones incluyen la identificación de bienes culturales para su recuperación en caso de robo, dichos repertorios deben contener la información necesaria para tal fin. Por ello, el Instituto Getty de Conservación, en colaboración con diversos museos, instituciones culturales, agencias de policía y aduanas, entre otros, desarrolló el Object ID o identificador de objeto, un estándar internacional para la descripción de bienes culturales muebles. Este instrumento, claro está, no es de uso obligatorio; sin embargo, se trata de

un estándar reconocido internacionalmente y actualmente requerido por la Interpol y otras organizaciones internacionales para la recuperación de bienes culturales. En este sentido se reconoce que, para cumplir las funciones que les confiere la legislación internacional, los inventarios de bienes culturales muebles deben contener, como mínimo, la información correspondiente a los once descriptores de este estándar.⁷

Así, puesto que para la correcta aplicación de la legislación internacional se requiere la implementación del Object ID, los inventarios requeridos para la identificación de bienes culturales no pueden limitarse a los requerimientos del registro auxiliar señalado en la Ley General de Contabilidad Gubernamental. Por ello, los diversos instrumentos de registro utilizados en los museos incluyen un número mayor de campos, rebasando por mucho la función “meramente administrativa” y convirtiéndose en instrumentos de documentación técnico-científica para la designación de bienes culturales (cf. Carrillo, 2014). De esta manera, los inventarios de los museos se convierten en los instrumentos mediante los cuales el Estado designa los bienes bajo su custodia que forman parte del patrimonio cultural de la nación. Dicho esto, podemos retomar la cuestión que dejamos de lado líneas arriba: ¿sobre quién recae la función de designar los bienes que constituyen nuestro patrimonio cultural?

6 Aunque estos bienes pueden considerarse monumentos si se cuenta con la declaratoria correspondiente.

7 Estos son: 1) fotografía, 2) tipo de objeto, 3) materiales y técnicas, 4) medidas, 5) inscripciones y marcas,

6) características que lo distinguen, 7) título, 8) tema, 9) fecha o periodo, 10) autor, 11) descripción breve.

El papel de restauradores e investigadores como “productores” de los bienes culturales

Si observamos los campos del Object ID y de la mayoría de los inventarios de museos, podemos constatar que algunos de ellos rebasan la competencia del personal administrativo, pues estos no solo requieren información observable en el propio objeto, como son sus medidas y material constitutivo, sino también datos como su temporalidad, origen y procedencia, información que proviene principalmente de su estudio científico o del contexto en el que fue hallado. Esto, por sí solo, demanda la participación de restauradores e investigadores en la elaboración y actualización del inventario. Pero eso no es todo, pues para ingresar como parte del acervo de un museo, el objeto debe haber sido previamente caracterizado como bien cultural.

Estrictamente hablando, la idea de “patrimonio cultural” es, desde su origen, ajena al concepto antropológico de cultura, pues aquella es valorativa y jerarquizante, mientras que este es descriptivo y no jerarquizante (cf. Giménez, 2005, pp. 28-40). Sin embargo, tanto en la legislación nacional como en la internacional, ambas nociones han concurrido para establecer como criterio de discriminación el interés disciplinar pues, como vimos, es la importancia para la arqueología, la prehistoria, la historia, la literatura, el arte o la ciencia, lo que impone el principio general de identificación, aunque corresponde a cada Estado elegir y designar sus bienes culturales.

Los museos resguardan objetos y conforman colecciones porque “contienen” o “transmiten” información, es decir, por su valor documental. Son bienes que se toman como testigos de su contexto histórico y cultural, que “nos informan” sobre la sociedad que los creó y utilizó, sobre sus prácticas y creencias. En este sentido, en la medida en que “contenga” información sobre una actividad humana o su contexto,

cualquier objeto es susceptible de instituirse en bien cultural siempre que, más allá de su mera existencia, sea reconocido y valorado como documento. El problema es que, desde estas disciplinas, todo producto o actividad humana es cultural y por lo tanto “contiene” información susceptible de ser utilizada para sus fines. Visto así, cualquier bien es cultural; no obstante, debemos reconocer que no todo bien es patrimonio cultural. ¿Cómo podemos entonces discriminar entre los bienes culturales y los que no lo son? La propia legislación señala aquellos bienes que no son “normalmente sustituibles” (LGBN) y busca proteger aquellos bienes cuya pérdida constituiría un empobrecimiento considerable del patrimonio cultural, es decir, de ese gran acervo documental. Pero, ¿existen criterios objetivos e invariantes a partir de los cuales podamos ponderar el valor documental de un objeto? Sabemos que las propias disciplinas se transforman junto con sus marcos conceptuales, sus problemas, sus técnicas y sus métodos privilegiados, al grado que la propia antropología, por ejemplo, ha de definirse en cada momento por lo que hacen los antropólogos. Son los especialistas los que determinan la forma y contenido de cada disciplina, de modo que es a ellos a quienes les incumbe, en cada momento, ponderar el valor documental que para su disciplina tiene un objeto. Corresponde entonces a los investigadores y restauradores la función de ponderar el valor documental de los objetos en función de criterios propios de su disciplina.

Existe, por consiguiente, un estrecho vínculo entre la función del restaurador y del investigador como “designadores” de bienes culturales, y de los inventarios como instrumentos para la designación de estos. Es por ello que, para dar de alta un objeto en su inventario, algunos museos requieren el dictamen emitido por un especialista en la disciplina correspondiente, ya que esta es la que permite reconocer la importancia documental de un bien, y es esa importancia la razón por la cual se considera que un bien cultural debe ser conservado y protegido.

Pero este vínculo no se limita a la selección de objetos. Como núcleo del sistema de documentación de colecciones (cf. Carrillo, 2014), los inventarios deben proporcionarnos la información mínima necesaria para la puesta en uso de los bienes como documentos, es decir, deben informarnos sobre las características de los objetos y el contexto del cual estos nos informan, pues en esta información se basan diversas áreas para el desarrollo de las funciones sustantivas del museo en materia de conservación, protección, difusión e investigación de ese patrimonio. Dicho brevemente, los inventarios son el medio a través del cual los especialistas en cada una de las funciones sustantivas del museo acceden en primera instancia al valor documental de los objetos, y debe indicarnos dónde encontrar información adicional, ya sea refiriéndonos a su expediente o a otros instrumentos documentales, como son los catálogos de investigación o de conservación.

De esta manera, al ser los inventarios el primer vínculo con el conjunto de la información sobre las colecciones, de ellos depende que los bienes no pierdan su condición de documento (cf. Espinoza y Grüzmacher, 2002, p. 11). Si, por ejemplo, un objeto prehispánico es extraído de su contexto arqueológico vía el saqueo, comercializado ilegalmente y posteriormente recuperado, habremos recobrado efectivamente el objeto, pero no la información de su contexto. ¿Dónde se encontraba?, ¿qué relación tenía con otros elementos?, ¿qué sociedad lo produjo y con qué fin? En el saqueo arqueológico, la excavación no es controlada ni se lleva un registro del contexto, es decir, no existe un trabajo de documentación del objeto. Del mismo modo, cuando no realizamos oportunamente el trabajo documental sobre los bienes culturales, la información sobre su contexto y con ella su valor documental, se pierden. La negligencia y omisión en la documentación de colecciones causa tanto daño como el saqueo.

Hasta aquí hemos expuesto que los inventarios de los museos cumplen la función del inventario señalado en la legislación internacional, es decir, la de designar los bienes que forman parte de nuestro patrimonio cultural. Planteamos también que corresponde a restauradores e investigadores ponderar el valor documental de los bienes culturales y proporcionar la información necesaria para su inclusión en el inventario. Además, acordamos que de esta labor documental depende que los bienes culturales no pierdan su condición de documento, de modo que su omisión causa tanto daño como el saqueo. Resulta clara, entonces, la importancia de la participación de restauradores e investigadores en la conformación y actualización de los inventarios. Sin embargo, como señalamos al inicio de este trabajo, los esfuerzos que en la materia se realizan rara vez son proporcionales a la importancia de dicha labor.

Referencias

Ambourouè Avaro, Anne y Gaël de Guichen s. f., *La documentación de las colecciones de los museos: ¿Por qué? ¿Cómo? Guía práctica*, Unesco, ICCROM, EPA.

Caballero Zoreda, Luis (1988), "La documentación museológica", *Boletín de ANABAD*, XXXVIII, núm. 4, Murcia, Confederación de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas.

Carretero Pérez, Andrés (1988), *Normalización documental de museos*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultural.

Carrillo Muñoz, Siddharta J. (2014), "Documentación de colecciones o la importancia de llamarse 10-123456", en *Gaceta de Museos*, CNME-INAH, núm. 58, abril-julio, México, INAH, pp. 44-49.

Carrillo Muñoz, Siddharta J. (2015), “El Inventario de Bienes Culturales Muebles: su objeto y ámbito de aplicación”, en *Gaceta de Museos*, CNME-INAH, núm. 61, abril-julio, México, INAH, pp. 56-64.

Ericksen, Hilary e Ingrid Unger (coord.) (2009), *The Small Museum Cataloguing Manual. A Guide to Cataloguing Object and Image Collections*, Melburn, Victoria, Australia, Museums Australia.

Giménez Montiel, Gilberto (2005), *Teoría y análisis de la cultura*, vol. I, México, Conaculta/Iconcult.

Nagel Vega, Lina (coord.) (2008), *Manual de registro y documentación de bienes culturales*, Santiago de Chile, Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, Dibam.

Montes de Oca Fiol, Frida (2015), “El registro y la documentación de bienes culturales como soporte de su protección material y legal (seguridad)”, *Gaceta de Museos*, CNME-INAH, núm. 62, agosto-noviembre, México, INAH, pp. 28-37.

Palma Peña, Juan Miguel (2013), “El patrimonio cultural, bibliográfico y documental. Revisiones conceptuales, legislativas e informativas para una educación sobre patrimonio”, *Revista Cuicuilco*, septiembre-diciembre, ENAH-INAH, núm. 58, México, pp. 31-57,

Paolini, Ana (coord.) (2007), *Manual de protección del patrimonio cultural 3. La documentación de las colecciones de arte*, París, Unesco.

Segundo Protocolo de la Convención de La Haya de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado (26 de marzo de 1999), documento electrónico disponible en

<http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=15207&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>.

Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales (14 de noviembre de 1970), documento electrónico disponible en <http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>.

Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (6 de mayo de 1972 [última reforma 09-04-2012]), documento electrónico disponible en <<http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131.pdf>>.

Ley General de Bienes Nacionales (20 de mayo de 2004 [última reforma 16-01-2012]), documento electrónico disponible en <<http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/267.pdf>>.

Ley General de Contabilidad Gubernamental (31 de diciembre de 2008 [última reforma 30-12-2015]), documento electrónico disponible en <www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/doc/LGCG_180716.doc>.

Ley General de Bienes Nacionales (20 de mayo de 2004 [última reforma 16-01-2012]), documento electrónico disponible en <<http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/267.pdf>>.

Unesco, *Medidas jurídicas y prácticas contra el tráfico ilícito de bienes culturales. Manual de la Unesco* (2006), documento electrónico disponible en <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001461/146118s.pdf>>.

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

Propuesta para la caracterización del documento manuscrito como parte del proceso formativo y la práctica profesional de la restauración- conservación en la ENCRyM

María Rosa Ruiz Cervera

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N I V

ISBN: 978-607-484-964-6

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

Palabras clave

Documento, manuscrito, ficha, valoración.

Resumen

El texto presenta parte de la tesis de licenciatura en restauración titulada “Propuesta de caracterización, transcripción y análisis de documentos manuscritos de los siglos XVI al XIX para su valoración previa a la intervención”. La propuesta comprende la elaboración de una ficha y una guía para el llenado de la misma; en estas se retoman conceptos propios de la Paleografía y la Diplomática, con el fin de llevar un registro completo que permita vincular información sobre los caracteres externos e internos para construir una valoración más informada que sea de utilidad para la toma de decisiones en la conservación-restauración.

La causa de la invención de las letras primeramente fue para nuestra memoria, et después, para que por ellas pudiésemos hablar con los absentes et los que están por venir. Assí que las letras representan las bozes, et las bozes significan, como dize Aristóteles, los pensamientos que tenemos en el ánima (Antonio de Nebrija, 1492).

Presentación

Este texto es parte de la tesis de licenciatura en restauración “Propuesta de caracterización, transcripción y análisis de documentos manuscritos de los siglos XVI al XIX para su valoración previa a la intervención”, que desarrollé con la codirección de la Maestra en Ciencias, Pilar Tapia López, y la

Licenciada en Historia, Elena Anzures Medina, en el Seminario Taller de Restauración de Documentos y Obra Gráfica sobre Papel (STRDOGP) de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM). El proyecto se propuso a principios del 2015 y la investigación inició en septiembre del mismo año, cuando cursé el STRDOGP. La tesis se centró en la elaboración de una propuesta para caracterizar el documento histórico que se restaura, a partir del reconocimiento de los elementos que lo componen, así como las formas y herramientas que pueden utilizarse para estudiarlo, analizarlo, valorarlo y, posteriormente, intervenirlo. La propuesta consiste en una guía y ficha para dicha caracterización.¹

El motor que me impulsó a desarrollar la tesis es el compromiso vital de conjuntar mi doble formación profesional en Historia y Restauración-Conservación. Como historiadora, aprendí que en los documentos escritos no solo se registra la memoria en torno a procesos, hechos, ideas y conocimientos de quienes los elaboraron, sino las circunstancias y el contexto del que formaron parte y, por lo tanto, se hace necesaria una investigación crítica y detallada para valorar su contenido, sus aportaciones y el momento de su producción. Como estudiante de la licenciatura en restauración, resignifiqué la relevancia de los documentos como producto de la cultura material de una época (materiales constitutivos y técnicas de manufactura) y como patrimonio, cuando son considerados, por ejemplo, por instituciones internacionales como la Unesco, en su programa Memoria del Mundo, aquello que “documenta o consig-

¹ Agradezco a la maestra Tapia y a la licenciada Anzures por sus revisiones, correcciones y sugerencias durante la elaboración de la tesis. Sin embargo, el contenido del presente trabajo, así como de la tesis, son mi responsabilidad. Al momento de presentarlo como ponencia en el 9° Foro Académico y someterlo para su publicación, la elaboración de la tesis estaba en curso, por lo que los resultados de la investigación implementada con estudiantes de la ENCRyM no se presentan aquí.

na algo con un propósito intelectual deliberado” (Edmondson, 2002, p. 6). En síntesis, los documentos constituyen un bien cultural creado a partir de la búsqueda de satisfacer alguna necesidad, en el que quedan impresas las características culturales del espacio y tiempo en el que fueron creados.

Al enfrentarme con un documento en mi tránsito por el STRDOGP, me preguntaba sobre su contenido, cómo había sido plasmado en un material específico, cuál era su historia. Reflexionaba sobre la dicotomía del propio documento: lo material e inmaterial, considerando que ambos aspectos nos interesan por igual, pues aportan información valiosa para el estudio del documento mismo, como también para el estudio del pasado del cual da testimonio. El doble carácter del documento, exige tener presente otro concepto estrechamente vinculado, que es el de fuente primaria, pues al estudiarlo, aporta información de primera mano, útil para diversos investigadores. Así, el reto fue abordar el documento en su totalidad y complejidad, su materialidad y su contenido, su valor como fuente primaria para la investigación y la necesidad de su adecuada restauración-conservación.

¿Cómo surgió la respuesta al reto?

Los documentos, como objeto de estudio, han sido abordados desde enfoques disciplinarios diversos, incluyendo la Paleografía, la Diplomática, la Historia, la Archivonomía y la Codicología, por mencionar solo algunos. Sin embargo, a lo largo de mi experiencia como estudiante de restauración, guiada por mi formación previa como historiadora, advertí la necesidad de articular elementos de otros campos disciplinarios al quehacer de la Restauración-Conservación. Al revisar la literatura para mi trabajo de investigación de tesis, encontré que las aportaciones disciplinarias no han sido recuperadas de forma integral

en el quehacer de la conservación documental y su enseñanza en nuestro país.

Específicamente, conceptos centrales de la Paleografía y la Diplomática no se han utilizado cabalmente como herramientas para la comprensión y valoración de los documentos que se restauran en el STRDOGP y, en general, en la práctica profesional. Tanto la Paleografía como la Diplomática ofrecen elementos para el estudio de la estructura documental, que abarcan el análisis de caracteres externos e internos del documento, la lectura y análisis del texto plasmado y su asociación con el momento de producción de los escritos y de los materiales mismos (sustentantes y sustentados).

¿Cómo acceder a la historia del documento sin recurrir a las herramientas conceptuales y técnicas de otras disciplinas, en particular de la Paleografía y la Diplomática? ¿Cómo enriquecer la formación de los estudiantes que optan por el STRDOGP, especialmente en cuanto al objetivo de aprender

[...] a observar y examinar el objeto, desde la perspectiva de los materiales y técnicas, y que sean capaces de cuestionar y de buscar información, así como de procesarla para obtener conclusiones; es decir, llevar a cabo una investigación que genere nuevos conocimientos sobre el objeto a restaurar (Beato, González, 2011, p. 2).

Guiada por estas preguntas formulé el objetivo principal de la tesis: proporcionar a estudiantes y docentes de la restauración y conservadores del patrimonio documental, una guía accesible para la caracterización y comprensión integral de los documentos, que incorpora conceptos básicos de Paleografía y Diplomática como herramientas para valorarlos y tomar decisiones sobre su restauración-conservación, a partir de un proceso crítico, reflexivo e informado, en torno al proceso de producción, uso, desuso y resguardo de los bienes documentales. Desde la propia formulación de la hipótesis, fue claro que

la ficha de registro y la guía de llenado que quería desarrollar no podía limitarse a la formación escolarizada, sino que podría extenderse a la práctica profesional. Más aún, la propia guía podría utilizarse como vía para impulsar la reflexión y discusión sobre la integración de los saberes y herramientas de la Paleografía, la Diplomática y la Restauración-Conservación en el ámbito del patrimonio documental.

La Paleografía y la Diplomática, disciplinas estelares

La Paleografía y la Diplomática surgieron paralelamente en la Edad Media, ante la necesidad de autenticar títulos nobiliarios, de propiedad y de otorgamiento de garantías, de comprobar historias de santos o hagiografías (Pezzat, 2011, pp.13-17), pues las prácticas de falsificación de documentos eran muy comunes en la época.

Originalmente, la Paleografía y la Diplomática se estudiaban a la par, aunque algunos autores profundizaron de manera separada en cada una de ellas. En el siglo XIX se constituyeron como ciencias independientes (Pezzat, 2011, p. 16). Bajo el cobijo del Positivismo se acotaron objetivos específicos para cada una de ellas, pero el interés siguió centrándose en la verificación de la autenticidad de los documentos de orden político, económico y eclesiástico, expedidos por instituciones y por altas esferas de la sociedad. La diplomática se dirigió al estudio de las características de los documentos que permitieran su identificación, diferenciación y autenticación, a partir de caracteres internos (letras y fórmulas diplomáticas, entre otros) y externos (tipo de soporte, tinta, sellos y marcas, entre otros). La Paleografía se acotó al estudio, transcripción, clasificación, sistematización, correcta lectura y enseñanza de la escritura (Millares y Mantecón, 1955, p. 7). En ambos casos,

no se tomaron en cuenta factores culturales y sociales, como tampoco se consideraron los materiales utilizados (Riesco, 1999, p. 23).

A partir de la década de 1940, con las nuevas corrientes historiográficas, la Paleografía dejó de ser una mera disciplina auxiliar. Además de interesarse por la lectura y correcta transcripción del documento (paleografía de lectura) y ser utilizada como modo de peritación y análisis de la escritura (paleografía de análisis), se dirigió hacia el desarrollo de temas más profundos en torno al estudio de la escritura como práctica social y fenómeno sociocultural (Burke, 2005, pp. 69-96; Riesco, 1999, p. 22). El paleógrafo italiano Giorgio Cencetti inició ese camino al señalar que debían considerarse todos los elementos útiles, externos e internos, para así conformar una “historia social de la cultura escrita” y dio sustento a la paleografía como disciplina independiente (Riesco, 1999, pp. 24-25). Lejos de acotarse a su etimología, actualmente se interesa por cualquier tipo de manifestación escrita, sin importar temporalidad, tipo de escritura, soporte y medio de sustentación, ya que en conjunto se trata de fuentes que documentan las prácticas de producción y uso de la escritura desde un enfoque sociocultural (Riesco, 1999, pp. 28-29).

El enfoque de investigación para elaborar la guía y ficha para la caracterización de documentos que propongo, se basó en integrar las aportaciones de la Paleografía y la Diplomática a la Restauración-Conservación del patrimonio documental. Intenté integrar el estudio y conservación del contenido del documento (que suele ser de mayor interés para el historiador), y al mismo tiempo preservar el objeto mismo en su materialidad (área de especialización del restaurador), considerando su historia de vida, entendiéndolo que

La conservación debe promover la legibilidad de la fábrica y de los valores del patrimonio. Se debe promover el entendi-

miento del patrimonio en el sentido de la apreciación de sus características formales, atributos, rasgos perceptibles y huellas de materiales adquiridos durante su historia de vida. (Y) Se debe privilegiar la lectura del estado histórico actual, mediante la preservación de características físicas y formales que informan sobre la fábrica del patrimonio, su historia de vida y sus valores (Medina, 2009, pp. 145-147).

¿En qué consiste la propuesta?

Partí de la hipótesis de que la caracterización de los documentos, su transcripción, lectura, análisis y contextualización, utilizando las herramientas conceptuales y técnicas de la Paleografía y la Diplomática, permiten al restaurador un mayor acercamiento con el objeto y construir una valoración integral y mejor informada para la toma de decisiones sobre el objetivo de la intervención, de acuerdo con las necesidades y particularidades de la pieza documental.

Además, reproducir y fijar la información potencial que contienen estas fuentes, representa una manera de conservación del bien cultural en un sentido más amplio y a largo plazo, pues los documentos se encuentran en riesgo ante la pérdida de información tanto material como inmaterial, por el deterioro de los soportes y las tintas, aunado al posible riesgo que corren durante los procesos de restauración.

Por ello, el registro y análisis de la información contenida en los documentos son herramientas útiles para el quehacer de la Restauración-Conservación, así como también para investigadores de otras disciplinas que recurren a aquellos como fundamento para su quehacer. Como señala Paris (2000), el significado de los archivos, bibliotecas y, por consiguiente, de los documentos, reside en su contenido, historia y valores dados por la comunidad que los emplea.

El objeto de estudio de la investigación se centró en los documentos manuscritos generados durante los siglos XVI al XIX en México, debido a que es el tipo de obra que ingresa a la ENCRyM como patrimonio documental. A los documentos manuscritos se les puede denominar como “documentos históricos”. De acuerdo con la Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1972) son:

- Los documentos y expedientes que pertenezcan o hayan pertenecido a las oficinas y archivos de la Federación, de los Estados o de los Municipios y de las casas curiales (Artículo 36, fracción II).
- Los documentos originales manuscritos relacionados con la historia de México y los libros y folletos y otros impresos en México o en el extranjero, durante los siglos XVI al XIX, que por su rareza e importancia para la historia mexicana, merezcan ser conservados en el país (Artículo 36, fracción III).

Desde el 2012, parte del pequeño Archivo Histórico de Tepapayeca, Puebla (AHTep), se resguarda y restaura en el STRDOGP. El AHTep contiene documentos fechados entre 1720 y 1941. La mayoría corresponde a los años comprendidos entre 1820 y 1830. A mediados del 2015, se habían intervenido 116 piezas documentales y se planea continuar con la restauración del acervo. Por ello, inicialmente la ficha y la guía se aplicaron a parte de este acervo y se espera que continúe su uso y aprovechamiento en los siguientes semestres que cursen el STRDOGP (véanse figuras 1 y 2).

A partir de la revisión de la literatura sobre paleografía y diplomática, se construyó un formato de fácil acceso, didáctico y útil, que permita registrar las variables, de tal manera que se condense información sustancial y detallada del documento, para facilitar tanto su estudio actual como su futura consulta. Se elaboró una ficha de registro y una guía para su



Figura 1. Iglesia de Tepapayeca, Puebla. María Ruiz, 2016.



Figura 2. Archivo de Tepapayeca, Puebla. María Ruiz, 2016.

llenado. Como base se tomó la ficha utilizada en el STRDOGP, que fue diseñada de manera funcional para registrar aspectos materiales, alteraciones y procesos de restauración para todo tipo de documentos y obra gráfica cuyo soporte es el papel, por lo que resulta muy general. A ella se agregaron campos, subcampos, celdas y casillas específicas para los manuscritos. Todos son explicados de manera sencilla y detallada en la guía.

La ficha

La ficha se estructuró en cuatro grandes bloques: datos generales, principio de procedencia, caracteres externos y caracteres internos.

En los datos generales se presenta el documento a manera de introducción. Aquí se concentra la información inmediata, que servirá para identificar la ficha con facilidad. Los datos básicos son: número de ficha, responsable del registro, fechas de inicio y fin de intervención, título, productor, procedencia, temporalidad, unidad documental a la que pertenece, medidas generales, alcance y contenido, acervo, datos de clasificación y la clave que se asigna en la ENCRyM, además de las fotografías generales del frente y vuelto (véase figura 3).

El siguiente bloque corresponde al principio de procedencia. Esta noción proviene de la archivonomía y data de los inicios del siglo XIX. Hace referencia al fondo de archivo mediante el cual se mantienen unidos documentos que provienen de un misma institución, ya sea pública, privada, familiar o de una persona (AGN, 2004).

Al reconocer el principio de procedencia, se pueden corroborar datos sobre la génesis documental, el lugar y la forma como se encuentra almacenado el objeto. Este último se ordena de la unidad menor (dependiendo de la organización de cada archivo, puede ser expediente, serie, fondo), a la mayor, que es el archivo mismo.

Seminario Taller de Restauración de
 Documentos y Obra Gráfica en Papel,
 ENCRyM-INAH

FICHA DE REGISTRO

Número de ficha	
Restaurador responsable	
Fecha de inicio de proceso dd/mm/aaaa	Fecha de final de proceso dd/mm/aaaa
Datos Generales	
Título	
Productor	
Procedencia	
Fecha / Temporalidad	
Unidad documental	
Medidas generales	Largo: ___ mm Ancho: ___ mm
Alcance y contenido	
Acervo o colección	
Datos de clasificación	
No. de clave ENCRyM	
Fotografías	
Avverso	Reverso

Figura 3. Primer bloque de la ficha. María Ruiz, 2015-2016.

Dicha información nos aporta datos sobre la historia de vida del documento y sobre algunas transformaciones, pues se conocen las condiciones de almacenamiento y clasificación (véase figura 4).

Principio de Procedencia	
Archivo	
Clasificación	
Historia/Contexto	

Figura 4. Segundo bloque de la ficha. María Ruiz, 2015-2016.

El tercer bloque corresponde a los caracteres externos. Para ello se retoma el eje de formación y especialización del restaurador, respecto a los materiales constitutivos y las técnicas de manufactura. En la ficha se utilizan y traducen conceptos de la paleografía y la diplomática para enseñar a los estudiantes aspectos relacionados con los materiales escriptóreos sustentantes y sustentados.

Los caracteres externos son los elementos del documento que pueden percibirse por medio de los sentidos. Es decir, los materiales constitutivos y los elementos plasmados característicos del texto, como son las letras y signos, entre otros. En este punto, se retoma la aportación de la paleografía en su vertiente de “historia social de la cultura escrita” que, lejos de la concepción positiva decimonónica de la correcta transcripción y lectura de documentos, desarrolla temas más profundos en torno al estudio de las prácticas socioculturales, en este caso de la lectura y escritura (León, 2003, p. 11).

Con ello, se analiza el contenido del documento, el objeto en su materialidad (materiales escriptóreos sustentantes y sustentados), como resultado de las características de la tecnología en la época de su producción, así como de su entorno a lo largo del tiempo, desde su origen hasta nuestros días, si existe información disponible. El objetivo es recabar nuevos datos para construir el conocimiento sobre las prácticas en el pasado, incluyendo producción, uso y desuso de bienes.

Para el estudio comparativo de los caracteres externos y el análisis de la autenticidad de los documentos, se recurre a la diplomática. Esta se vale de distintas técnicas de observación y análisis gráfico, y en la actualidad se apoya en la tecnología electrónica (cámaras, luces infrarrojas y ultravioleta), software especializado para computadoras, pruebas físico-químicas, pruebas biológicas y microscopios (Riesco, 1999, p. 201). Todos estos elementos son familiares para los restauradores cuando se hacen análisis de técnica de manufactura y materiales constitutivos.

En este mismo bloque de la ficha, se describen características generales del soporte: medidas, formato, estado, color, textura, densidad, opacidad, bordes, sentido de fibra, tipo de formación de la hoja, marca de agua (de acuerdo con estándares internacionales, con base en el proyecto “The Memory of Paper” del Proyecto Bernstein), contramarca u otras marcas. Las características específicas del soporte: tipo de fibra, tipo de formación de la hoja, encolantes, acabados y tipos de cargas.

En cuanto a los materiales escriptóreos, se describen las características generales de la tinta: color, textura, opacidad y poder cubriente; herramientas y otros materiales para escribir, como plumas y otros como polvos de secado. También se considera a los documentos impresos y otros materiales sustentados como inscripciones, sellos y otros elementos originales. Por último, se consigna la morfología de la escritura: caja de escritura, caja de renglón, márgenes, tipo de letra, características de las letras, firmas y rúbricas (véase figura 5).

El cuarto bloque corresponde a los caracteres internos. Estos, al contrario de los externos, son aquellos que no pueden percibirse sensorialmente y, por lo tanto, no se relacionan con materiales, sino con el contenido del documento y su análisis.

En este bloque interesan aspectos como la autoría, el contenido y la forma de estructurar el texto. Entender el código del lenguaje, estilo y léxico, así como la forma jurídica-administrativa de validación, son primordiales (Riesco, 1999, p. 268). Es importante reconocer estos elementos en el análisis previo a la intervención de un documento, pues no solo resultan en un enriquecimiento de la experiencia profesional y humana, sino que, más allá de la relación de materiales y técnicas que hace el restaurador, implican un desafío en cuanto a la relación de información sobre qué es lo que conforma al bien cultural, entendiéndolo detalladamente.

Para lograr lo anterior, en la guía explicativa se presentan de manera simplificada el método paleográfico y el análisis

Caracteres externos													
Materiales escriptóreos sustentantes													
<i>Características generales del soporte</i>													
Medidas generales	Borde izquierdo mm	Borde derecho mm	Borde superior mm	Borde inferior mm									
Formato	<input type="checkbox"/> Vertical <input type="checkbox"/> Horizontal <input type="checkbox"/> Pliego bifolio <input type="checkbox"/> Folio <input type="checkbox"/> Holandesa <input type="checkbox"/> Cuartilla <input type="checkbox"/> Octavilla <input type="checkbox"/> Otro <input type="checkbox"/> Sin doblez <input type="checkbox"/> Con Doblez, número: _____												
Estado	<input type="checkbox"/> Hoja suelta <input type="checkbox"/> Encuadernado, especificar: <input type="checkbox"/> Original <input type="checkbox"/> Posterior												
Color													
Textura	<input type="checkbox"/> Lisa <input type="checkbox"/> Rugosa												
Densidad	<input type="checkbox"/> Homogénea <input type="checkbox"/> Heterogénea Medidas en las cuatro esquinas: <table border="1" style="display: inline-table; margin-left: 20px;"> <tr> <td>Superior derecha:</td> <td>mm</td> <td rowspan="4" style="vertical-align: middle;">Promedio: _____ mm</td> </tr> <tr> <td>Superior izquierda:</td> <td>mm</td> </tr> <tr> <td>Inferior derecha:</td> <td>mm</td> </tr> <tr> <td>Inferior izquierda:</td> <td>mm</td> </tr> </table>				Superior derecha:	mm	Promedio: _____ mm	Superior izquierda:	mm	Inferior derecha:	mm	Inferior izquierda:	mm
Superior derecha:	mm	Promedio: _____ mm											
Superior izquierda:	mm												
Inferior derecha:	mm												
Inferior izquierda:	mm												
Opacidad	<input type="checkbox"/> Alta <input type="checkbox"/> Media <input type="checkbox"/> Baja												
Bordes	<input type="checkbox"/> Regulares <input type="checkbox"/> Irregulares												
Sentido de fibra	<input type="checkbox"/> A lo largo <input type="checkbox"/> A lo corto <input type="checkbox"/> No presenta												
Marcas de manufactura:													
<input type="checkbox"/> Vejurado	Número de cordeles:	Distancia entre cordeles: mm	Número de puntuzones en 2 cm:	Distancia entre puntuzones: mm									
<input type="checkbox"/> Malla	<input type="checkbox"/> Cordeles Número: _____ Distancia: mm												
<input type="checkbox"/> Marca de agua	<input type="checkbox"/> Simple <input type="checkbox"/> Doble <input type="checkbox"/> Compuesta	<input type="checkbox"/> Vertical <input type="checkbox"/> Horizontal <input type="checkbox"/> Inversa al texto	Posición: <input type="checkbox"/> Izq. <input type="checkbox"/> Der. <input type="checkbox"/> Centro <input type="checkbox"/> Sup. <input type="checkbox"/> Inf. <input type="checkbox"/> Medio	Año y referencia:									
	Motivo:	Nombre del fabricante:											
	Específico:	Año:											
	DISEÑO FILORANA Dimensiones máximas: Alto: mm Ancho: mm		DISEÑO FILORANA Distancia al borde de la hoja: +: mm -+: mm †: mm †: mm										
	NOMBRE DEL FABRICANTE Dimensiones máximas: Alto: mm Ancho: mm		NOMBRE DEL FABRICANTE Distancia al borde de la hoja: +: mm -+: mm †: mm †: mm										
	Fotografía con luz transmitida:												
	Dibujo:												
<input type="checkbox"/> Contramarca	Posición:	Transcripción:	Fotografía:	Dibujo:									
<input type="checkbox"/> Marcas falsas	Posición:	Fotografía:	Características:										
Otras características													
<i>Factura y materiales constitutivos del soporte</i>													
Tipo de pulpa	<input type="checkbox"/> Trapo <input type="checkbox"/> Mecánica <input type="checkbox"/> Química <input type="checkbox"/> Mezcla química y mecánica Identificado por: _____												
Tipo de formación	<input type="checkbox"/> A mano (vejurado) <input type="checkbox"/> A mano (malla) <input type="checkbox"/> A máquina Identificado por: _____												
Encolantes	<input type="checkbox"/> Superficial <input type="checkbox"/> Interno Identificado por: _____												
Acañados	<input type="checkbox"/> Recubrimiento <input type="checkbox"/> Calandrado <input type="checkbox"/> Gofrado <input type="checkbox"/> Texturizados <input type="checkbox"/> Otro _____ Características: _____												
Observaciones													

Materiales escriptóreos sustentados																									
<i>Características generales de la tinta</i>																									
Color	<input type="checkbox"/> Homogénea <input type="checkbox"/> Heterogénea Color: _____																								
Textura	<input type="checkbox"/> Homogénea <input type="checkbox"/> Heterogénea																								
Poder cubriente	<input type="checkbox"/> Alto <input type="checkbox"/> Medio <input type="checkbox"/> Bajo																								
<i>Materiales e instrumentos relacionados con el manuscrito</i>																									
Tipo de material	<input type="checkbox"/> Tinta china o de carbón <input type="checkbox"/> Ferrogálica Otro: _____ Identificada por: _____																								
Herramienta escriptórea	<input type="checkbox"/> Pluma de ave <input type="checkbox"/> Plumilla metálica <input type="checkbox"/> Lápiz <input type="checkbox"/> Otro: _____ Identificada por: _____																								
Polvos de secado	<input type="checkbox"/> Sí, Apariencia: _____ <input type="checkbox"/> No																								
<i>Instrumentos relacionados con el impreso</i>																									
<input type="checkbox"/> Tipos móviles Identificado por: _____	Características de las letras:																								
<input type="checkbox"/> Mécano-escribo	<input type="checkbox"/> Tinta de máquina de escribir <input type="checkbox"/> Papel carbón Características: _____																								
Otros elementos sustentados																									
Inscripciones	Técnica: _____ Características: _____ Posible temporalidad: _____																								
Sellos	Número de sellos en el documento: _____ <table border="1" style="width: 100%;"> <thead> <tr> <th>Técnica</th> <th>Características</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td> <input type="checkbox"/> Húmero Tipo de tinta: _____ <input type="checkbox"/> Seco <input type="checkbox"/> Cera / lacre <input type="checkbox"/> Otro. Material: _____ </td> <td> Tipo de sello: _____ Color: _____ Ubicación: _____ Transcripción: _____ </td> </tr> </tbody> </table> Fotografía: _____	Técnica	Características	<input type="checkbox"/> Húmero Tipo de tinta: _____ <input type="checkbox"/> Seco <input type="checkbox"/> Cera / lacre <input type="checkbox"/> Otro. Material: _____	Tipo de sello: _____ Color: _____ Ubicación: _____ Transcripción: _____																				
Técnica	Características																								
<input type="checkbox"/> Húmero Tipo de tinta: _____ <input type="checkbox"/> Seco <input type="checkbox"/> Cera / lacre <input type="checkbox"/> Otro. Material: _____	Tipo de sello: _____ Color: _____ Ubicación: _____ Transcripción: _____																								
Otros elementos originales	<input type="checkbox"/> Elementos metálicos <input type="checkbox"/> Etiquetas <input type="checkbox"/> Timbres <input type="checkbox"/> Fotografías <input type="checkbox"/> Cintas adhesivas <input type="checkbox"/> Otro: _____ Características: _____																								
Observaciones																									
<i>Morfología general de la escritura</i>																									
Caja de escritura	<table border="1" style="width: 100%;"> <thead> <tr> <th colspan="2"></th> <th colspan="2">Medida máxima</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td><input type="checkbox"/> Columnas. Número: _____</td> <td></td> <td>Largo: mm</td> <td>Ancho: mm</td> </tr> <tr> <td>Frente</td> <td>Largo: mm</td> <td colspan="2">Ancho: mm</td> </tr> <tr> <td>Vuelto</td> <td>Largo: mm</td> <td colspan="2">Ancho: mm</td> </tr> </tbody> </table>			Medida máxima		<input type="checkbox"/> Columnas. Número: _____		Largo: mm	Ancho: mm	Frente	Largo: mm	Ancho: mm		Vuelto	Largo: mm	Ancho: mm									
		Medida máxima																							
<input type="checkbox"/> Columnas. Número: _____		Largo: mm	Ancho: mm																						
Frente	Largo: mm	Ancho: mm																							
Vuelto	Largo: mm	Ancho: mm																							
Cajas de renglón																									
Márgenes	<table border="1" style="width: 100%;"> <thead> <tr> <th colspan="4">Frente</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Superior</td> <td>Inferior</td> <td>Izquierdo</td> <td>Derecho</td> </tr> <tr> <td>mm</td> <td>mm</td> <td>mm</td> <td>mm</td> </tr> <tr> <th colspan="4">Vuelto</th> </tr> <tr> <td>Superior</td> <td>Inferior</td> <td>Izquierdo</td> <td>Derecho</td> </tr> <tr> <td>mm</td> <td>mm</td> <td>mm</td> <td>mm</td> </tr> </tbody> </table>	Frente				Superior	Inferior	Izquierdo	Derecho	mm	mm	mm	mm	Vuelto				Superior	Inferior	Izquierdo	Derecho	mm	mm	mm	mm
Frente																									
Superior	Inferior	Izquierdo	Derecho																						
mm	mm	mm	mm																						
Vuelto																									
Superior	Inferior	Izquierdo	Derecho																						
mm	mm	mm	mm																						
Tipo de letra	<input type="checkbox"/> Cursiva <input type="checkbox"/> Procesal <input type="checkbox"/> Procesal Encadenada <input type="checkbox"/> Humanística <input type="checkbox"/> Diferentes grafías. Número: _____																								
Características de las letras	<input type="checkbox"/> Abreviaturas <input type="checkbox"/> Nexos <input type="checkbox"/> Signos especiales y ornamentos. Tipo: _____ <input type="checkbox"/> Ninguna																								
	<input type="checkbox"/> Firma(s) <input type="checkbox"/> Róbrica(s)																								
Observaciones:																									

Figura 5. Tercer bloque de la ficha. María Ruiz, 2015-2016.

diplomático. Asimismo, se proponen normas de transcripción basadas en criterios internacionales, pero adecuadas para su empleo en el STRDOGP. Debido al uso que se le dará a los textos y a que los estudiantes son aprendices de paleografía, se presentan estrategias tales como método de lectura, análisis didáctico de abreviaturas, nexos, otros caracteres especiales, búsqueda de vocabulario y resumen del contenido del texto. Se incluye también el análisis diplomático aplicado y esquematizado a partir de los siguientes elementos: partes del texto (fórmulas y cláusulas diplomáticas básicas), tenor documental, data tónica y crónica, institución o persona generadora, destinatario, escribano y testigos (véase figura 6).

Aplicación de la ficha

Una vez desarrollada la ficha y su guía de llenado, se aplicaron a cinco documentos del AHTep, correspondientes a cada una de las secciones en las que se divide la parte del archivo² que actualmente se resguarda en la escuela. Se eligieron casos distintos que fueran representativos y que permitieran llenar todos los campos de la ficha, con la finalidad de ejemplificar cómo se deben registrar y cómo se pueden trabajar en el STRDOGP, a partir de la información presentada en esta tesis (véanse figuras 7 y 8).

Su aplicación permitió evaluar el contenido, realizar adecuaciones y cambios a la ficha original, verificar la pertinencia y el orden de cada campo y subcampo, así como la claridad de la explicación en la ficha y en la guía de llenado. De igual manera, permitió la revisión de la forma y el diseño, es decir, el espacio

² El resto se encuentra en el Archivo de Tepapayeca, Puebla, y está conformado por otras secciones.

Caracteres internos				
Método Paleográfico				
Transcripción				
Abreviaturas				
No. Foja	Renglón	Trazo de la abreviatura	Letras de la abreviatura	Palabra completa
Nexos				
No. Foja	Renglón	Trazo del nexo	Letras del nexo	Palabra completa
Otros caracteres				
No. Foja	Renglón	Trazo	Tipo y significado	
Firmas y rúbricas				
No. Foja	Trazo de firma y rúbrica		Nombre completo	
Vocabulario				
Palabra		Significado(s)		
Breve análisis del contenido del texto				
Análisis diplomático				
Estructura del texto	<input type="checkbox"/> Protocolo inicial. Partes identificadas: _____ <input type="checkbox"/> Parte central. Partes identificadas: _____ <input type="checkbox"/> Protocolo final. Partes identificadas: _____			
Tenor documental				
Data	Fecha tónica:	Fecha crónica: dd/mm/aaaa		
Institución / persona generadora				
Destinatario				
Escribano				
Testigos				
Observaciones				

Figura 6. Cuarto bloque de la ficha. María Ruiz, 2015-2016.

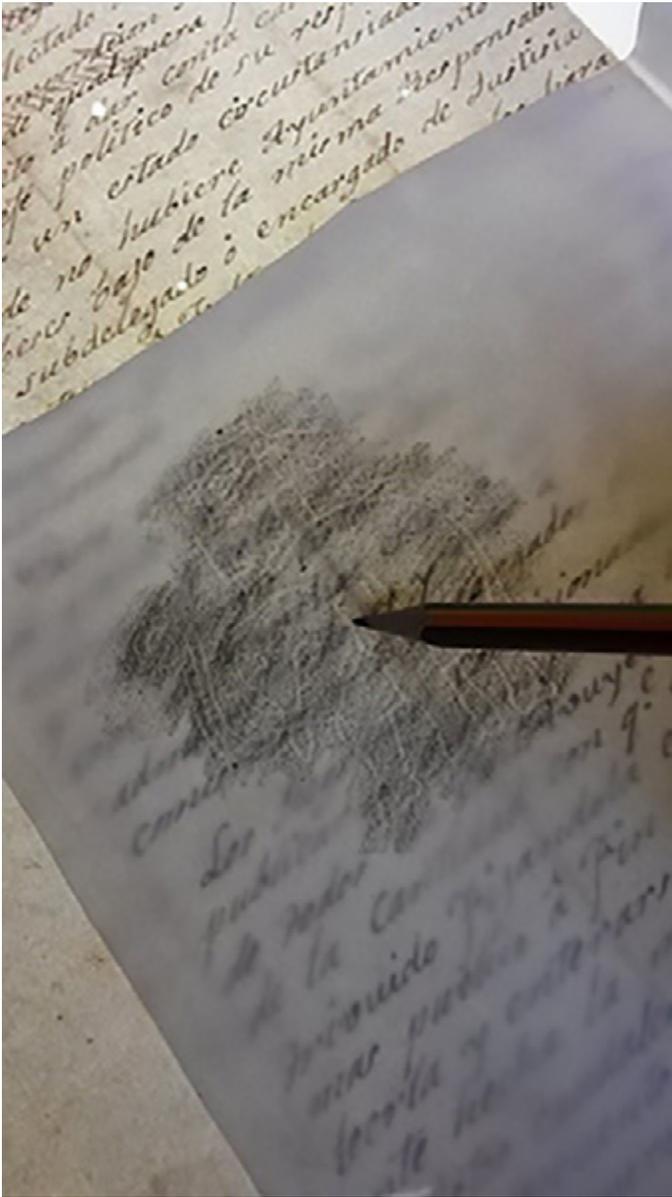


Figura 7. Calca de filigrana. María Ruiz, 2016.



Figura 8. Medición de marca de agua. María Ruiz, 2016.

y la ubicación de cada área de la ficha, y se hicieron los cambios pertinentes en ambos casos (véase figura 9).

Con la ficha, los estudiantes podrán relacionar datos de diversa índole, para entender de manera más cercana al documento desde su momento de producción; es decir, los procesos por los que atravesó para su manufactura (recolección y transformación de materias primas con el empleo de técnicas que corresponden a la época y el lugar), así como el uso que se le dio, su resguardo, su uso pasado, su posible desuso y revaloración y su uso en el presente, tomando en cuenta los diferentes contextos y agentes que se relacionan con su historia como objeto (véase figura 10).

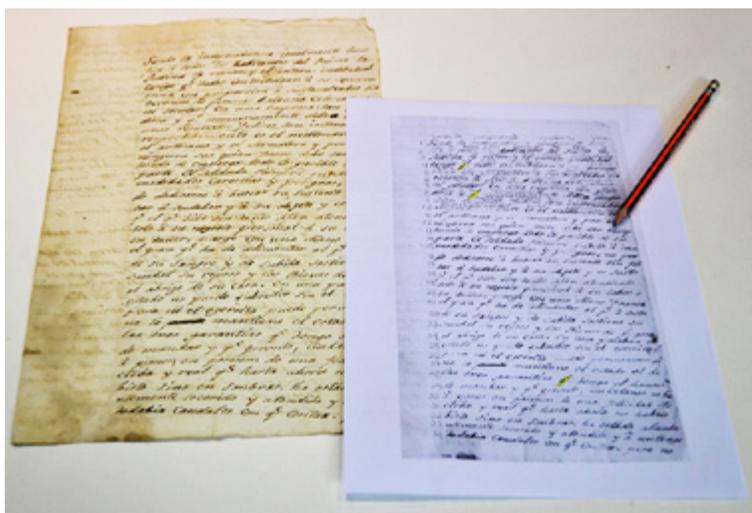


Figura 9. Transcripción. Método paleográfico. María Ruiz, 2016.

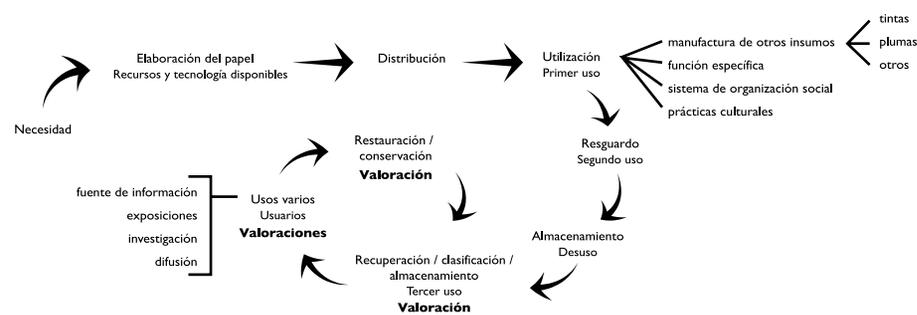


Figura 10. Esquema de producción basado en el modelo de Schiffer. María Ruiz, 2015-2016.

Conclusiones

La elaboración de la ficha de registro y la guía de llenado a partir de la integración de herramientas conceptuales y técnicas de la paleografía y la diplomática a la restauración-conservación para ser aplicadas al patrimonio documental, me permitió plasmar inquietudes e intereses académicos desde mi doble formación: historiadora y restauradora.

Al iniciar la tesis, mi mayor interés era aportar a la formación de los estudiantes que optan por el STRDOGP. Es decir, ofrecer un recurso didáctico que les permitiera conocer los elementos que componen los documentos manuscritos, con el objeto de enriquecer el aprendizaje mediante el análisis de aquellos y, al mismo tiempo, motivarlos a investigar, registrar y observar todos los elementos constitutivos, pues hasta el más mínimo detalle representa todo un universo de información. En ese sentido, la ficha y la guía de llenado cumplieron con el objetivo que me propuse en esta tesis. La ficha representa una manera sistemática de registrar información sobre los rasgos elementales y esenciales de un documento,

además permite una consulta sencilla, ya que los datos se registran de manera homogénea, sistemática y breve.

Los datos registrados en la ficha permitirán crear vínculos entre los diferentes, e igualmente relevantes, componentes de los documentos manuscritos y, con ello, formularse un numerosas interrogantes: ¿de dónde viene el papel que se usó?, ¿cómo se hizo?, ¿cómo llegó?, ¿quién, por qué y para qué usó el papel?, ¿por qué durante mucho tiempo representó un objeto exclusivo, restringido, que escaseaba?, ¿cuál es la información potencial que contienen?, ¿para quiénes puede ser útil? Reconocer a los agentes relacionados con estos bienes es primordial para la conservación, pues no solo le da sentido y razón de ser, sino que dicha información permitirá ponderar y decidir lo mejor para que los materiales continúen su historia de vida, teniendo presente que, en general, debido al uso y consulta, los acervos documentales y bibliográficos están vivos y es labor del conservador que perduren en las mejores condiciones por más tiempo.

Como restauradores, la pregunta obligada es ¿para qué sirve o por qué es importante reconocer toda esta información? La respuesta más sencilla es que a mayor conocimiento, mejores decisiones y ejecución de intervención. La clave es el mayor, pero también el mejor conocimiento del documento. Desde mi perspectiva, este se construye a partir de la integración de otras disciplinas a la restauración-conservación. En el caso que me ocupa, trabajé en la integración de paleografía y diplomática mediante su traducción en la herramienta didáctica que presento en este trabajo y que fue el objetivo principal de mi tesis.

La experiencia y reflexión obligadas tras el tránsito de esta investigación, me indican la necesidad de crear nuevas vías de diálogo entre disciplinas afines a la restauración-conservación. Considero que la propuesta que elaboré, es una herramienta valiosa en el proceso de formación del restaura-

dor, pues permite entender al documento en su singularidad, comprender su riqueza y la importancia de su conservación no solo como un objeto, sino como bien cultural, tanto en su aspecto material como en el inmaterial, y como fuente primaria a utilizarse en investigaciones diversas.

Asimismo, considero que conocer y aprender el lenguaje y los conceptos que utilizan otros especialistas, contribuye a propiciar el diálogo y el trabajo interdisciplinario. Si bien la ficha y la guía están orientadas a los estudiantes del STRDOGP, pueden abrir caminos para continuar profundizando ese diálogo.

Referencias

Allo Manero, Adelaida (1997), “Teoría e historia de la conservación y restauración de documentos”, en *Revista General de Información y Documentación*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, vol. 7, núm. 1, pp. 253-295, documento electrónico disponible en <<http://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/viewFile/RGID9797120253A/11042>>, consultado en marzo del 2015.

Archivo General de la Nación (2004), *Presentación del Curso “Introducción a la Organización de Archivos”*, módulo 4, documento electrónico disponible en <http://www.agn.gob.mx/menuprincipal/archivistica/pdf/modulo_4.pdf>, consultado en octubre del 2015.

Arévalo, Víctor (1998), *Introducción a la paleografía hispanoamericana*, Buenos Aires, Ediciones del Sur.

Baxandal, Michael (1989), *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume.

Beato, Raquel, Carolusa González, Gabriela Cruz, Nicolás Gutiérrez, Roxana Govea, Victoria Casado (2011), “La investigación de documentos a restaurar: tres manuscritos del siglo XIX”, ponencia presentada en el V Encuentro de Archivos del Distrito Federal, Ciudad de México.

Bribiesca, María Elena (2002), *Álbum de paleografía y diplomática*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.

Burke, Peter (2005), *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós.

Colomera, Venancio (1862), *Paleografía castellana*, Valladolid, Imprenta del Padre de la Llana.

Cortés, Vicenta (1986), *La escritura y lo escrito. Paleografía y diplomática de España y América en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Edmondson, Ray (2002), *Memoria del Mundo. Directrices para la salvaguarda del patrimonio documental*, París, Unesco, documento electrónico disponible en <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637s.pdf>>, consultado en marzo del 2015.

Garcés, Jorge (1949), *Paleografía diplomática española y sus peculiaridades en América*, vol. XXV, Quito, Publicaciones del Archivo de la Ciudad.

García Villada, Zacarías (1923), *Paleografía Española*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.

Le Goff, Jacques (1989), “Documento/Monumento”, *IRARGI. Revista de Archivística*, España, año 2, núm. 2, pp. 103-131.

Lenz, Hans (2001), *Historia del papel en México, y cosas relacionadas: 1525-1950*, México, Miguel Ángel Porrúa.

León Cázares, María del Carmen (2003), “De enlaces y abreviaturas. Reflexiones sobre los desafíos didácticos de la Paleografía”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, vol. LIV, pp. 9-35.

Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1972), México, documento electrónico disponible en <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131_280115.pdf>, consultado en marzo del 2016.

Medina-González, Isabel, María del Carmen Castro Barrera, Valeria García Vierna, María Eugenia Marín Benito y Patricia Meehan Hermanson (2009), “Una primera aproximación a la normativa en materia de conservación del patrimonio cultural de México” en Schneider, Renata (coord.), *La conservación-restauración en el INAH el debate teórico*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 137-151.

Merino de Jesucristo, Andrés (1780), *Escuela paleographica o de leer letras cursivas antiguas y modernas, desde la entrada de los godos en España, hasta nuestro tiempo*, Madrid, Impresor Don Juan Antonio Lozano.

Millares Carlo, Agustín (1983), *Tratado de Paleografía Española* (colaboración de José Manuel Ruiz Asensio), Madrid, Espasa Calpe.

_____ y José Ignacio Mantecón (1955), *Álbum de paleografía hispanoamericana de los siglos XVI-XVII*, España, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

Muñoz y Rivero, Jesús (1917), *Manual de paleografía diplomática española de los siglos XII al XVII*, Madrid, Editorial Daniel Jorro.

Nebrija, Antonio de (1492), *Gramática de la Lengua Castellana*, documento electrónico disponible en <http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Pagina_FyF_2004/introduccion/Gramatica_Nebrija.pdf>, consultado en febrero del 2016.

Odor Chávez, Alejandra (2013), “Tintas ferrogálicas: su historia, deterioro y estabilización”, tesis para obtener el título de Licenciada en Restauración, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

Olod, Luis de (1768), *Tratado del origen y arte de escribir bien. Ilustrado con veinte y cinco láminas*, Barcelona, Imprenta de Carlos Sopera.

Paronce, Romualdo (1835), *Manual del escribiente*, Barcelona, Imprenta de J. Oliveres y Monmany.

Paris, Jan (2000), *Conservation and the Politics of Use and Value in Research Libraries*, Pennsylvania, American Institute for Conservation, vol. 19, documento electrónico disponible en <<http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v19/bp19-16.html>>, consultado en marzo del 2015.

Pezzat, Delia (2011), *Aprendizaje de paleografía para documentos novohispanos*, México, Quivira.

Real Academia Española (1984), *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 3 vols., documento electrónico disponible en <<http://web.frl.es/DA.html>>, consultado en septiembre del 2015.

Real Díaz, José (1970), *Estudio diplomático del documento indiano*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

Riesco, Ángel (coord.) 1999), *Introducción a la paleografía y la diplomática general*, Madrid, Editorial Síntesis.

Sánchez, María Cristina (1993), *El papel del papel en la Nueva España 1740-1812*, México, INAH.

Schiffer, Michael (1990), “Contexto arqueológico y contexto sistémico”, en *Boletín de Antropología Americana*, México, núm. 22, diciembre, pp. 81-93.

Silva, Natalia (2001), *Manual de paleografía y diplomática hispanoamericana siglos XVI, XVII y XVIII*, México, UAM-I.

Wenger, Emanuel (coord.) *The Memory of Paper* (Proyecto The Bernstein Consortium y otros recursos: atlas de distribución, bibliografía, programas y aplicaciones para estudiosos del papel, entre otros), Institute for Medieval Research, Austrian Academy of Sciences, documento electrónico disponible en <http://www.memoryofpaper.eu:8080/BernsteinPortal/appl_start DISP>, consultado en octubre del 2015.

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

Restos de sangre que evidencian la muerte de un individuo por hemorragia. Fardo mortuorio de El Saucillo, Zimapán, Hidalgo

Luisa Mainou
Ariana Aguilar Romero
Judith Gómez González
Gerardo Villa Sánchez
Jorge Alfredo Gómez-Valdés

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N IV

ISBN: 978-607-484-964-6

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

Palabras clave

Fardo mortuorio, Zimapán, células sanguíneas, microscopía electrónica de barrido.

Resumen

De un fardo mortuorio perteneciente a un cazador recolector encontrado en El Saucillo, Zimapán, Hidalgo, se recolectaron muestras con apariencia de costra o polvo café rojizo adheridos en todo el esqueleto, de los fragmentos de tejido blando aún presentes, de los textiles que forman la mortaja (manta, bandas de amarre, faja y petate). Las muestras se observaron con un microscopio electrónico de barrido Jeol JSM 6460 LV y se analizaron por medio de EDS equipado con sonda modelo Inca Energy 250 ED LK-IE 250. En todas las muestras observadas se encontraron abundantes células sanguíneas humanas, evidencia de muerte por hemorragia.

Introducción

Un fardo mortuorio perteneciente a los restos de un individuo, el cual probablemente se tratara de un cazador recolector, fue removido de un abrigo rocoso localizado en El Saucillo, Zimapán, Hidalgo, en el verano del 2014.

Este bulto se compone de un esqueleto perteneciente a un individuo masculino y adulto joven (21 a 35 años) en el cual se conservaron restos de tejido blando fuertemente adheridos a la superficie de los huesos; de una faja —ricamente adornada en uno de sus extremos— que sirvió para atar las piernas flexionadas a la cadera y así mantener el cadáver en posición decúbito lateral izquierdo flexionado; una manta de algodón de tres lienzos hecha en telar de cintura con la que

se envolvió directamente el cuerpo desnudo y la cual se ató con dos grandes bandas elaboradas también con algodón en telar de cintura y, por último, un petate de palma. Este bulto se complementó con un paño envuelto a manera de almohadilla en donde se reposó la cabeza del joven.

El bulto mortuorio fue depositado en un abrigo rocoso cuya humedad y temperatura puede considerarse resultaron suficientemente estables para que se preservara en buen estado. Entre lo más sobresaliente de esta conservación natural está la presencia de restos de pared intestinal, su contenido y la extraña e inusual preservación de vasos sanguíneos.

Se trata de un hallazgo arqueológico ocurrido de manera incidental en junio del 2014. El bulto mortuorio se encontraba alterado: la parte del petate que cubría la cabeza fue destrozada y toda la región media transversal cortada, hecho lamentable pero al mismo tiempo afortunado para las ciencias antropológicas, ya que ha permitido abrir el bulto y realizar la investigación e intervención integral de cada una de las partes que componen dicho fardo.

Durante el proceso de limpieza de los textiles, se hallaron abundantes manchas y costras reseca, agrietadas y abultadas, de color café-rojizo oscuro y olor característico de sangre seca. En el petate se observaron grandes manchas del mismo color, de tipo sérico, mayormente en la zona inferior que recibió los fluidos propios de la putrefacción cadavérica.

Sobre la superficie de los huesos persistieron manchas rojas, lisas, extendidas, por debajo del periostio, así como polvillo de color café rojizo claro. Igualmente en la superficie de todos los tejidos blandos que se conservaron había manchas de color café-rojizo oscuro. El pelo mostró profusos restos orgánicos color café, localizados en las capas superficiales.

Como es sabido, la sangre en estado líquido posee un color que varía de rojo brillante a rojo café, característica que depende de la oxigenación de la sangre, tiene sabor salado y

olor característico. Su densidad varía entre 1.066 para hombres y 1.048 para mujeres; tiene un pH de 7.35 a 7.45. Posee una viscosidad entre 4.5 a 5.5. El 55% de ella corresponde al plasma, y 45% restante a células particulares (Mohandas y Gallagher, 2008).

El plasma está formado por agua que representa noventa y uno por ciento de su totalidad y su función es la de transportar los nutrientes. Las sales, dos por ciento de su composición, se encargan del balance osmótico, regulan el pH gracias a los iones Na^+ , K^+ , Ca^{++} , Mg^{++} , Cl^- y HCO_3^- ; además de garantizar la permeabilidad de las membranas. Las proteínas plasmáticas corresponden a siete por ciento del total del plasma, conformado por albúmina, inmunoglobulinas y fibrinógeno; su función es la de regular el balance osmótico, defender al cuerpo de ataques extracelulares y la coagulación (Bello, 2004, pp. 4-6 y Mohandas, 2008).

Las células sanguíneas ocupan cuarenta y cinco por ciento del total del volumen de la sangre y se encuentran en suspensión en el plasma. Se dividen en células blancas y células rojas, a estas últimas se las conoce como eritrocitos o hematíes; son células bicóncavas con un diámetro promedio de 7 a 8 μm y 1.5 a 2 μm de grosor. Se encargan de transportar el O_2 a todo el cuerpo y desechar el CO_2 ; esta función la realizan exitosamente gracias a su forma de disco bicóncavo. Es una célula sumamente elástica y con propiedades deformables, ambas cualidades necesarias para poder atravesar capilares de hasta tres micras de diámetro. La función de transportar gases se efectúa en la hemoglobina que constituye noventa y cinco por ciento de las proteínas del eritrocito; esta última se encuentra en una solución tan concentrada que su estado es casi paracrystalino. Estas células tienen la capacidad de modificar su forma discoide a formas conocidas como esferocitos, equinocitos y estomatocitos de manera reversible cuando cambian sus condiciones ambientales, entre estos factores se encuen-

tran cambios de pH y ATP, cambios en la concentración salina y de colesterol (Bello, 2004, p. 16; Rodak, Fritsma y Keohane, 2014, pp. 107-108; Lim, Wortis y Mukhopadhyay, 2002, p. 16766; Stasiuk, Kijanka y Kozubek, 2009, pp. 425-426; Mukhopadhyay, Lim y Wortis, 2002, p. 1756; y Backman, 1986, p. 281).

El color rojo de estas células se debe a la hemoglobina que es una proteína conjugada de estructura tetramérica o cuaternaria, que consta de una fracción proteínica conocida como globina y una no proteínica formada por cuatro grupos porfirínicos o grupos heme en cuyo centro contienen un átomo de hierro en forma ferrosa (+2), mineral que le da el color. Así, su estructura se compone de monómeros formados de una cadena peptídica y un grupo heme. A su vez, las cadenas están dispuestas por pares, dos cadenas *alfa* (α) y dos cadenas *beta* (β); los genes de las cadenas peptídicas están organizados, a su vez, en dos grupos, un grupo de genes α situados en el brazo corto del cromosoma 16 y el grupo de genes β situado en el brazo corto del cromosoma 11. El grupo de genes *alfa* contiene dos genes funcionantes $\alpha 1$ y $\alpha 2$ que codifican dos péptidos idénticos. En cambio, el grupo *beta* contiene un gen β , un gen *delta* (δ) y uno *gamma* (γ) que codifican cadenas peptídicas del mismo nombre y que caracterizan a las variedades normales de la hemoglobina (HB) del adulto (Bello, 2004, p. 18 y Rodak *et al.*, 2014, p. 108).

Por otro lado, las células blancas o leucocitos representan el uno por ciento del volumen total de la sangre, son un conjunto de células heterogéneas cuyo tamaño oscila entre las 8 y 20 μm , poseen núcleo, mitocondria y otros orgánulos celulares, son capaces de moverse libremente gracias a que poseen pseudópodos y pueden salir de la red capilar debido a un mecanismo conocido como diapédesis. Se originan en la médula ósea y en el sistema linfático, de ahí que se clasifiquen como mieloides y linfoides. Los monocitos, neutrófilos, eosinófilos y basófilos forman parte de las células mieloides, mientras que

los linfocitos T, los linfocitos B y las células NK (*natural killer*) pertenecen a las linfoides. Su función es la respuesta inmunitaria del cuerpo, interviniendo en la defensa del organismo en contra de sustancias extrañas o agentes infecciosos (Rodak *et al.*, 2014, pp. 3, 153).

Fuera del cuerpo, la sangre se solidifica al coagularse; este es un proceso enzimático encadenado en donde intervienen más de veinte proteínas plasmáticas diferentes que permiten que el fibrinógeno, proteína soluble en la sangre, se transforme en fibrina que es completamente insoluble, capaz de polimerizar y entrecruzarse, formando una gran malla o red tridimensional en la que quedan atrapadas células sanguíneas, sales y agua. Sin embargo, se pueden presentar trastornos de coagulación ocasionados por factores hereditarios o adquiridos.

La sangre es y ha sido un elemento que tiene implicaciones muy precisas; se encuentra en escenas de crimen, o bien en escenarios del pasado donde se llevaron a cabo rituales de tipo religioso, entre otros.

Las ciencias forenses han desarrollado métodos y técnicas precisas para su identificación. La arqueología, desde los años setentas, ha hecho posible la identificación de restos sanguíneos en objetos e individuos que formaron parte de rituales religiosos aprovechando los métodos de las ciencias forenses. Briuer (1976), Broderick (1979), Shafer y Holloway (1979) han identificado sangre a partir de análisis químicos, pero es hasta 1983 que Thomas Loy encuentra por primera vez restos de hemoglobina recristalizada. Para la década de 1990, Loy (1992) Fullagar *et al.* (1991) y Hardy (1992), utilizando técnicas microscópicas, encuentran, en contextos arqueológicos, células sanguíneas y colágena bien identificables por su morfología (Kooyman, 2001, p. 161). Más tarde, en el 2009, Cooper y Nugent reportan hallazgos de restos sanguíneos en artefactos de lítica encontrados en Camooweal, Queensland. Por su lado, Matherson (2009) encuentra en cuatro vasijas ma-

yas de Copán residuos sanguíneos utilizando diversas técnicas de identificación, entre ellas microscopio de luz transmitida y análisis bioquímicos, test Hemastix y fenoltaleína.

La microscopía electrónica de barrido, desde finales del siglo XX, ha sido una herramienta muy útil para detectar, identificar y determinar el estado de preservación de células sanguíneas en contextos arqueológicos (Hortolà, 1992, 2002, 2005, 2008, 2010, 2012; Maat, 1991).

En el desarrollo de este trabajo fue de gran interés identificar, primeramente, la naturaleza de las manchas halladas tanto en el esqueleto como en todas las capas que forman el fardo mortuario y la relación de los depósitos con el estado de conservación de cada objeto; después, determinar si las deposiciones superficiales corresponden a paquetes sanguíneos completos,¹ o bien a células sanguíneas libres, es decir, sangre no coagulada, diagnóstico que nos permitió aproximarnos a la causa de muerte de este individuo. Para ello hemos elegido el método de identificación morfológica por medio de la microscopía electrónica de barrido.

¹ Paquete sanguíneo completo: plasma, células sanguíneas y fibrina en bloque. Cuando esto sucede con la sangre, las células sanguíneas no se distinguen con facilidad.

Metodología²

Las bandas de amarre del fardo fueron cortadas por los descubridores del bulto en siete secciones; de cada una de ellas se tomaron cinco muestras del material adherido a la superficie en forma de costra seca y agrietada de color café oscuro, dando un total de treinta y cinco muestras. De la faja de amarre del cadáver, de la almohadilla, al igual que de la mortaja, se tomaron cinco muestras, de estas, quince presentaron las mismas características. Del petate se tomaron cinco muestras de fibras con manchas café, cinco con manchas rojas y cinco sin manchas. Las muestras tomadas en el esqueleto y en los tejidos blandos se obtuvieron del neurocráneo, cintura escapular, cintura pélvica y de los miembros superior e inferior, dando un total de diez. También se tomaron tres muestras de pelo y dos de cuero cabelludo. En total se tomaron ochenta muestras del fardo. Las dimensiones de las muestras son menores a medio centímetro.

Las muestras de tejidos blandos y petate fueron tomadas con pinzas de cirugía y se adhirieron a cinta de carbón previamente montada en un portamuestras de aluminio. En el caso de las manchas de sangre de los textiles y de los huesos las muestras fueron tomadas directamente de la superficie elegida pegándolas a una cinta de carbón doble cara; posteriormente la cinta se pegó al soporte de aluminio.

Cada muestra fue ionizada con oro de 24k en una ionizadora Denton Vacuum Desk II por un periodo de cuatro minutos. Fueron observadas con un microscopio electrónico de barrido marca Jeol JSM 6460 LV a alto vacío con electrones

² Debido a que el estudio en cuestión involucra el hallazgo de células sanguíneas, propias de fluido humano, todas las muestras fueron tomadas con medidas de seguridad: guantes, cubreboca y mono de Tyvek. No se utilizó ningún objeto punzocortante como escalpelos o agujas de disección u otro objeto que pudiera causar cualquier herida o pinchazo por el que fluyera sangre contaminando la investigación.

secundarios, con una distancia de trabajo de 11 mm, a 20 kV a diferentes aumentos dependiendo de las características de la muestra a observar.

Resultados

En todos los estratos del bulto mortuorio se encontraron restos de sangre seca en distintas condiciones; en los textiles se observaron capas microfragmentadas de color café oscuro, casi negro, sobre la trama de las telas, así como manchas lisas de color café rojizo que permiten ver la trama y la urdimbre

del tejido. Este tipo de mancha prueba que el líquido fue absorbido por las fibras textiles.

Por otro lado, las fibras de palma con las que fue elaborado el petate muestran una coloración café rojiza intensa; solo con ayuda de lupas de aumento se pueden percibir pequeños cúmulos de material sanguíneo sobre la superficie de la palma.

Respecto a los restos óseos y restos de tejido blando, se detectaron a simple vista regiones amplias en cuya superficie se encontraba depositado un polvillo rojo marrón. Únicamente se encontraron costras de sangre en el cabello (véase tabla I).

	MUESTRA	MUESTRA	MUESTRA	MUESTRA	MUESTRA
	1	2	3	4	5
Petate con manchas rojas	sí	sí	sí	sí	sí
Petate costras café oscuro	sí	sí	sí	sí	sí
Petate sin manchas	no	no	no	no	no
Banda de amarre 1	sí	sí	sí	sí	sí
Banda de amarre 2	sí	sí	sí	sí	sí
Banda de amarre 3	sí	sí	sí	sí	sí
Banda de amarre 4	sí	sí	sí	sí	sí
Banda de amarre 5	sí	sí	sí	sí	sí
Banda de amarre 6	sí	sí	sí	sí	sí
Banda de amarre 7	sí	sí	sí	sí	sí
Mortaja	sí	sí	sí	sí	sí
Almohadilla	sí	sí	sí	sí	sí
Faja	sí	sí	sí	sí	sí
Esqueleto	sí	sí	sí	sí	sí
Tejidos blandos	sí	sí	sí	sí	sí
Pelo/ cuero cabelludo	sí	sí	sí	sí	sí

Tabla I. Presencia de células sanguíneas encontradas en cada muestra analizada. En la tabla se presentan los resultados obtenidos del muestreo en todos los estratos del fardo mortuorio de Zimapán, Hidalgo. Como puede observarse solamente en un estrato no se encontraron huellas de restos sanguíneos.

En las muestras analizadas se hallaron dos tipos de células, unas con aspecto discal bicóncavo cuyas dimensiones oscilan entre 7.3 y 7.8 μm de diámetro (eritrocitos), y otras globulares de mayor tamaño cuya superficie presenta rugosidades (leucocitos). En la tabla 2 se muestra la abundancia o escasez de ambas células en todos los estratos del bulto mortuorio.

Microscópicamente se obtuvieron los siguientes resultados:

En las muestras obtenidas de las bandas de amarre se observaron únicamente abundantes eritrocitos (véase figura 1). Las muestras de la faja presentaron abundantes células sanguíneas, entre ellas células blancas y eritrocitos (véase figura 2). Las células sanguíneas encontradas en la mortaja también son muy abundantes; en este textil se encontraron mucho mayor número de eritrocitos que células blancas. Igualmente en los tejidos blandos, tanto en periostio, como tejido muscular, tendones, ligamentos y piel (véase figura 3), cuero cabelludo, pelo (véase figura 4), así como en el tejido de la pared intestinal (véase figura 5) y los vasos sanguíneos, ambos tipos de células sanguíneas son muy abundantes (véase figura 6).

Las muestras analizadas del petate revelaron la presencia de células sanguíneas, más abundantes en las muestras correspondientes a la zona inferior que en la zona superior del envoltorio (véase figura 7).

	NULO		REGULAR		ABUNDANTES	
	CB	E	CB	E	CB	E
Petate			X			X
Bandas de amarre	X					X
Manta			X			X
Almohadilla			X			X
Faja			X			X
Esqueleto					X	X
Tejidos blandos					X	X
Pelo	X					X

Tabla 2. Restos sanguíneos encontrados en las distintas capas del fardo mortuorio de El Saucillo, Zimapán, Hidalgo. En esta tabla se representa de manera cualitativa la cantidad de células sanguíneas, rojas y blancas, observadas en cada uno de los campos analizados. Como se puede apreciar no se localizaron células blancas en las muestras analizadas de cabello ni en las bandas de amarre.

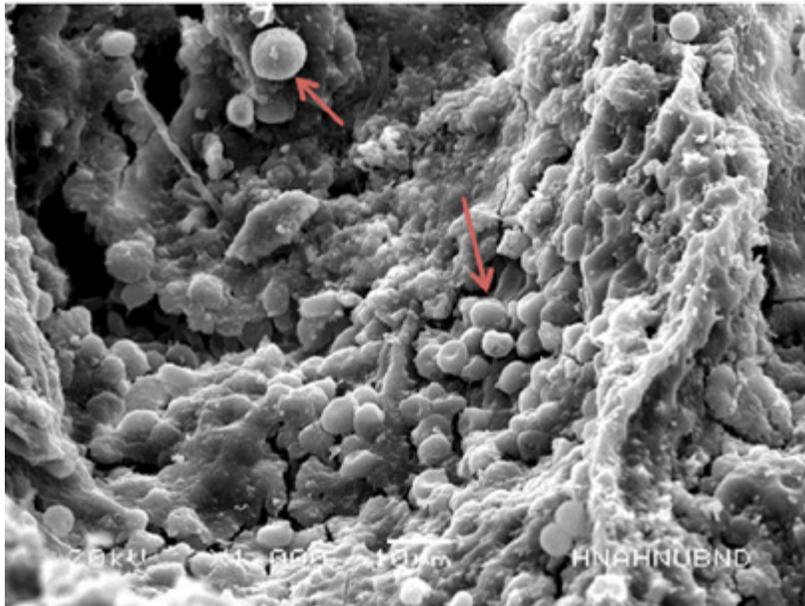


Figura 1. Depósito de células sanguíneas sobre la banda de amarre del cadáver. Las células rojas presentan forma de esferocitos. Foto: L. Mainou y G.Villa.

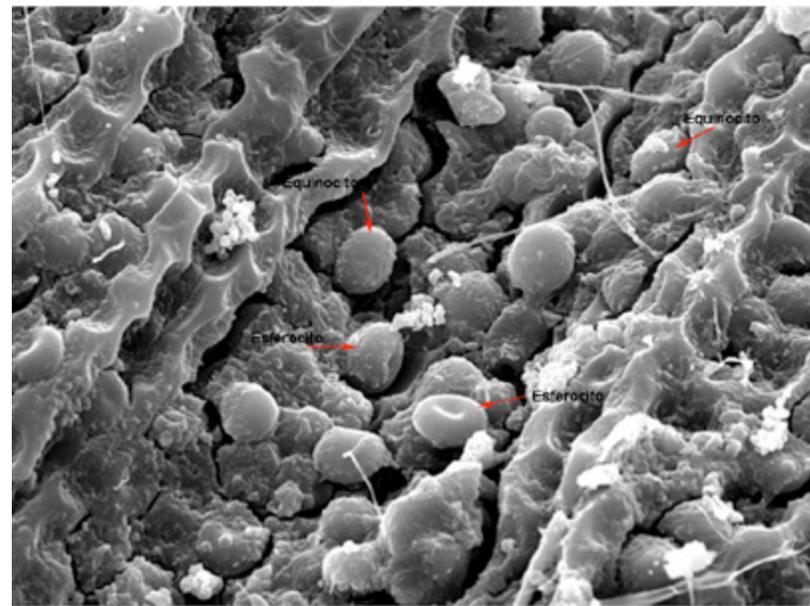


Figura 2. Depósito de células sanguíneas sobre la mortaja del fardo mortuorio. En el canal central del tejido se observan múltiples células discales bicóncavas; unas muestran el lado cóncavo y otras el lado posterior. Las células encontradas tienen forma de esferocitos y equinocitos. Foto: L. Mainou y G.Villa.

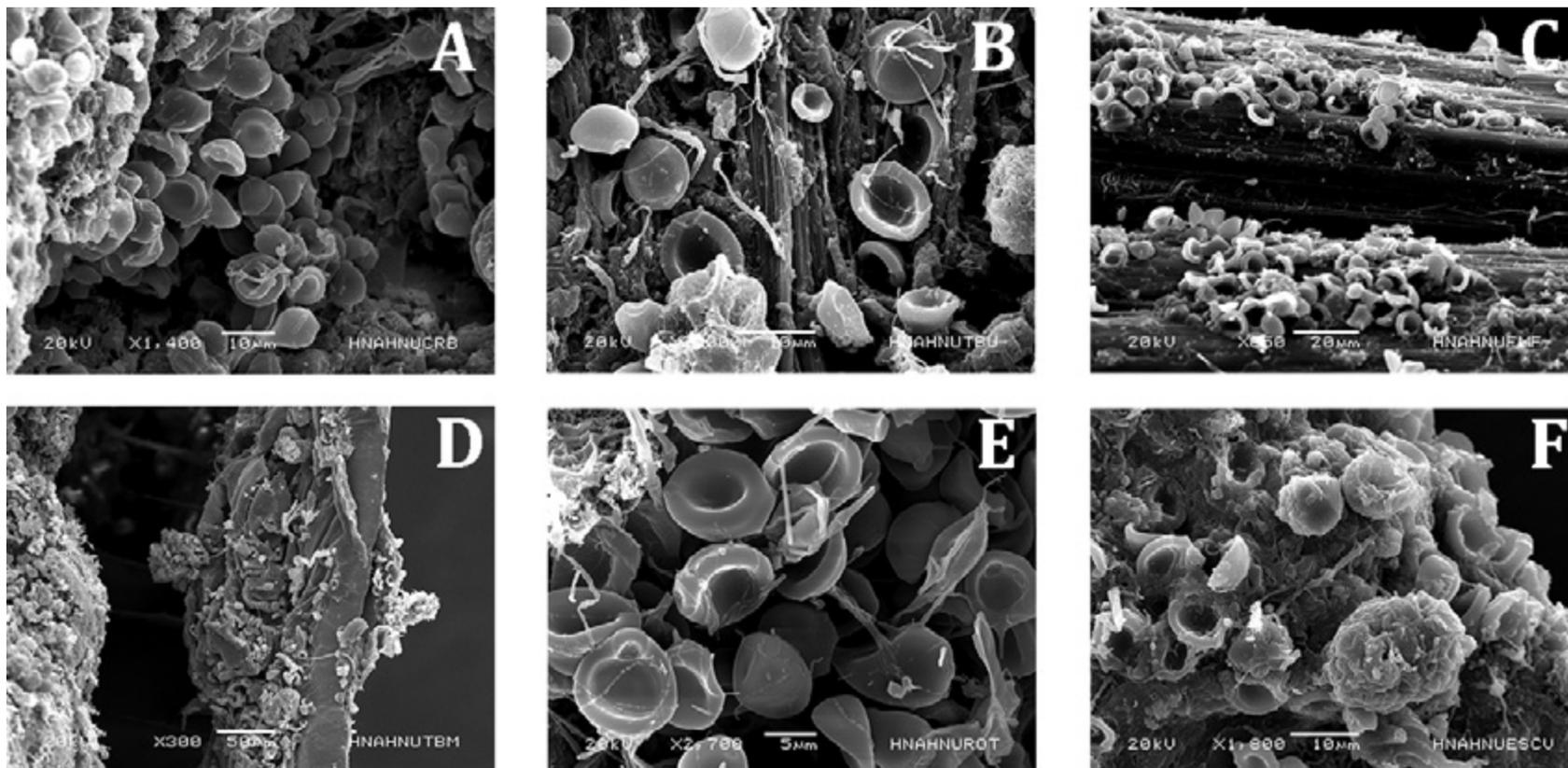


Figura 3. Presencia de células sanguíneas en tejidos blandos. Obsérvese que todas las células sanguíneas se encuentran libres, no hay presencia de fibrina ni plasma. A) Eritrocitos conservados en la masa cerebral. B) Eritrocitos encontrados en la superficie de la patela derecha. C) Abundantes eritrocitos conservados íntegramente en fibras musculares estriadas. D) Células sanguíneas conservadas en vasos sanguíneos encontrados en la región abdominal. E) Eritrocitos preservados en la piel. F) Cúmulo de eritrocitos encontrados en la carilla articular de la clavícula izquierda.

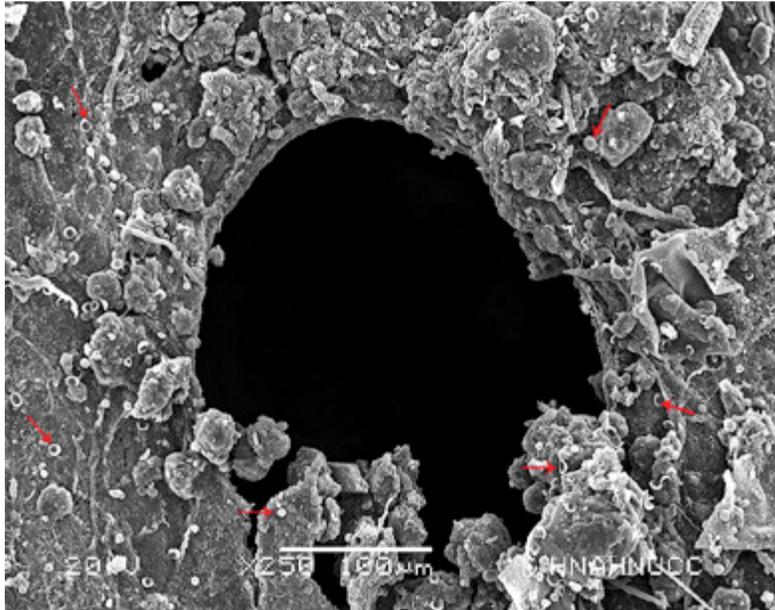


Figura 4. Fragmento de cuero cabelludo en el que se han preservado múltiples células sanguíneas (eritrocitos). Las flechas rojas señalan algunos eritrocitos que presentan distintas posiciones. Obsérvese que toda la superficie presenta células sanguíneas.

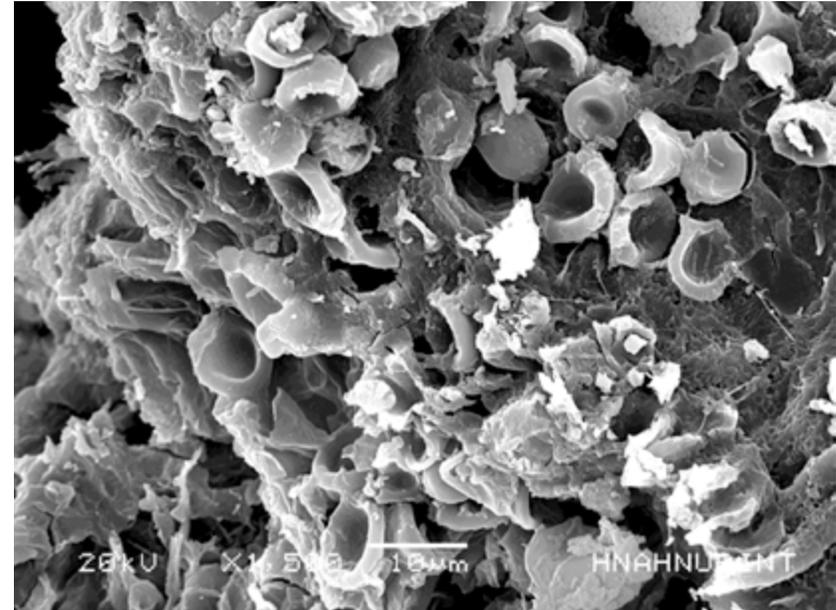


Figura 5. Eritrocitos hallados en la pared intestinal.

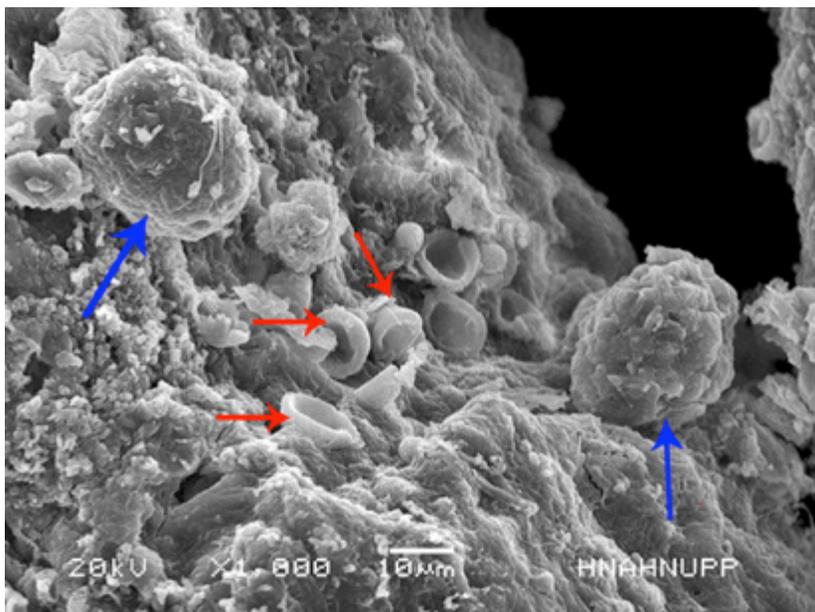


Figura 6. Vasos sanguíneos en los que se preservaron células sanguíneas (eritrocitos y células blancas). Las células blancas están marcadas con flechas de color azul y los eritrocitos con flechas rojas.



Figura 7. Fragmento de petate de palma con cúmulo de células sanguíneas (eritrocitos).

Discusión

La sangre es tejido conectivo que circula dentro de una compleja red vascular. En el momento de la muerte, las células sanguíneas circulantes en el plasma se autodestruyen mediante la contribución de algunas enzimas. Por tal motivo es casi imposible encontrar eritrocitos o cualquier tipo de célula blanca en cadáveres, a no ser que, las condiciones de enterramiento y los factores microambientales favorezcan su preservación (Carter, 2005, Cattaneo, 1993; Langejans, 2010 en Matheson, Hall y Viel, 2005). En entierros antiguos la preservación de células sanguíneas han sido encontradas en médula ósea o en cuerpos parcial o totalmente momificados, de manera natural o artificial; extracorpóreamente se han hallado en instrumentos u objetos sacrificiales o de autosacrificio, al igual que en artefactos utilizados para la caza de animales y en su procesamiento como alimento y vestido (Hortolà, 2012).

Los estudios publicados al respecto mencionan que los restos sanguíneos encontrados en objetos de piedra, madera o metal, permanecen a lo largo del tiempo como manchas más o menos planas de color café rojizas y que para su identificación se han requerido análisis bioquímicos, ya que la destrucción celular no permite la identificación morfológica por medio del uso de microscopio. Hortolà (1992, 2002, 2005, 2006, 2009, 2012) ha realizado varios ensayos depositando sangre fresca humana o animal sobre distintos soportes, entre ellos obsidiana, piedra y acero inoxidable, analizando las costras obtenidas por medio de MEB. Los resultados que ha obtenido hasta el momento son placas sanguíneas amorfas fracturadas, en cuya superficie se pueden identificar discos de dimensiones de siete a ocho micras de diámetro, algunos de manera aislada y otros acomodados en pilas, cubiertos y envueltos por fibrina.

En el fardo estudiado la cantidad de células sanguíneas llama la atención, pero su estado de conservación es aún más

llamativa Maat (1991) encontró e identificó por medio de MEB células sanguíneas libres bien preservadas por debajo de una capa mineral que ha denominado pátina. En su artículo Maat no menciona la naturaleza de los mismos. En su estudio este autor se plantea la posibilidad de que los eritrocitos y las células blancas encontradas se conservaran gracias a la momificación o bien a un proceso natural de fosilización.

Este mismo planteamiento se hizo en el caso que ahora nos ocupa. La abundante preservación de las células sanguíneas no pudo deberse sino a los dos factores planteados por Maat: momificación o fosilización. Sin embargo, después de realizar los análisis con MEB-EDS, podríamos hacer una comparación entre estos dos fenómenos de preservación de tejidos blandos. Con EDS se encontraron Na^+ , Ca^2 , Mg^2 , Cl^- y K^+ , sales minerales propias del plasma y que en condiciones microambientales específicas favorecen la preservación de estos tejidos por mineralización; por otro lado, desgraciadamente el fardo fue vandalizado y removido de su lugar de origen por lo que se desconocen las condiciones ambientales y microambientales del depósito funerario, aunque se puede presuponer que las condiciones del mismo impidieron que el proceso de putrefacción se llevara a cabo por completo, ya que aún se conservan algunos restos de tejido blando adherido al esqueleto.

La cantidad y la morfología de los eritrocitos localizados en los distintos estratos nos permiten pensar que es posible que este individuo se haya desangrado por completo. Esta hipótesis la sustentamos en lo siguiente: todos los estratos del fardo (petate, mortaja, bandas y cadáver) poseen múltiples restos sanguíneos, en especial los que se encontraban por debajo del cuerpo. Otro hallazgo relevante es que los eritrocitos depositados o atrapados en los textiles están hipertónicos, es decir, que su forma discal se modificó debido a la absorción de líquido hinchándose hasta adoptar la forma de esferocitos, mientras que los encontrados en el esqueleto, la médula ósea,

los tejidos blandos y el petate mantuvieron su forma original. Stasiuk, Kijanka y Kozubek (2009), Mukhopadhyay (2002), Lim (2002) y Backman (1986) mencionan que los eritrocitos en condiciones específicas como pH alto, alta salinidad, el agotamiento de ATP, entre otras, modifican su forma original de manera reversible.

Dicha situación se puede explicar porque todos los textiles del fardo fueron elaborados con algodón; este material a diferencia del resto de los materiales que componen el bulto es completamente absorbente. Si la sangre contiene en promedio 2.5 litros de agua el algodón absorbió la mayoría de esta junto con las células sanguíneas que al estar embebidas en plasma poco circulante se hipertrofiaron. A ello se suma que el petate que envolvió a los textiles es impermeable; sus fibras impidieron que, por cierto lapso de tiempo, los líquidos corporales se secaran o evaporaran o que fuesen absorbidos por el suelo del depósito mortuorio, condición particular que cambió la concentración salina y el pH favoreciendo la modificación morfológica de los eritrocitos a esferocitos.

Por último, la abundancia de células sanguíneas, así como la ausencia de plaquetas y fibrina halladas en el fardo, nos lleva a descartar una de las posibles muertes de la época prehispánica: el sacrificio humano. Podemos asegurar que este joven no murió víctima de un sacrificio humano, ya que en su esqueleto no se encontró ninguna huella que evidencie tal acto, como podría ser la fractura del esternón o de las costillas (Tiesler y Cucina, 2007; Meehan (2010); además, la sangre derramada hubiera coagulado y se obtendrían imágenes fotográficas semejantes a las que ha obtenido Hortolà, es decir, costras o placas de fibrina que envuelven las células sanguíneas en vez de eritrocitos y leucocitos completamente libres y aislados.

Lo que sí se puede asegurar es que la muerte de este individuo se debió a un choque hipovolémico. Como se mencionó con anterioridad, la pérdida de sangre fue tal, que es

posible que haya sangrado por todos los orificios del cuerpo (ojos, oídos, nariz, boca y esfínteres). Este individuo murió por una hemorragia intensa. ¿Qué la provocó? ¿Alguna enfermedad hemolítica? ¿Dengue hemorrágico? Las causas de la muerte por hemorragia son aún investigadas.

Conclusiones

Las evidencias de sangre en muestras arqueológicas no abundan debido a que las células sanguíneas después de la muerte sufren un proceso de descomposición llamado autólisis, en el que se rompen las paredes celulares dejando salir el contenido intracelular, anulándose cualquier posibilidad de hallazgo.

Sin embargo, en el caso del fardo de El Saucillo, en Zimapán, dos circunstancias favorecieron la conservación de las células sanguíneas; por un lado, una afectación hemolítica grave aquejaba a este individuo provocando una hemorragia no coagulante que causó su temprana muerte; por el otro, dentro del abrigo rocoso, las condiciones microambientales favorecieron la preservación del material sanguíneo de la siguiente manera: en las imágenes obtenidas con MEB se observó que el suero sanguíneo se cristalizó lentamente, mineralizando parcialmente las células sanguíneas; igualmente, se pudo verificar que los tejidos epiteliales y conjuntivos se preservaron debido a un desecamiento paulatino, situación que es favorecida en ambientes semisecos propios de abrigos rocosos.

La abundancia de las células sanguíneas en todos los estratos del fardo, corroboran que este individuo murió debido a una hemorragia profusa. Con este estudio constatamos que la sangre no solamente traspasó las barreras del cuerpo, sino también las externas del envoltorio.

Referencias

Backman L. Shape (1986), "Control in the human red cell", en *Journal of Cell Science*, vol. 80, pp. 281-298.

Cabrera, D. A. (2010), "El ritual del sacrificio de animales en la cultura Ibérica: una perspectiva arqueológica", tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Prehistoria.

Carod, A. F. J. y C. B. Vázquez (2007), "Semillas psicoactivas sagradas y sacrificios rituales en la cultura Moche", en *Neurologia*, 44(1), pp. 43-50.

Cattaneo, C., K. Gelsthorpe, P. Phillips y R.J. Sokol (1993), "Blood residues on stone tools: indoor and outdoor experiments", en *World Archaeology*, 25(1), pp. 29-43.

Craig, G. S., M. Newman, E. J. Knell y E. S. Hall (1996), "Blood protein residues on lithic artifacts from two archaeological sites in the De Long Mountains, Northwestern Alaska", en *Arctic*, 49(1), pp. 1-10.

CIRC (2009), *Personas desaparecidas, análisis forense de ADN e identificación de restos humanos. Guía sobre prácticas idóneas en caso de conflicto armado y de otras situaciones de violencia armada*, Ginebra, Comité Internacional de la Cruz Roja.

Collins, M. J., C. M., Nielsen-Marsh, J. Hiller, C. I. Smith y J. P. Roberts (2002), "The survival of organic matter in bone: a review", en *Archaeometry* 44 (3), pp. 383-394.

Hortolà, Policarp (2002), "Red blood cell haemotaphonomy of experimental human bloodstains on techno-prehistoric lithic raw Materials", en *Journal of Archaeological Science*, vol. 29, pp. 733-739.

_____ (1992), "Sem analysis of red blood cells in aged human bloodstains", en *Forensic Science International*, vol. 55, pp. 139-159.

Kooyman, P. B. (2000), *Understanding Stone Tools and Archaeological Sites*, Calgary, University of Calgary Press y University of New Mexico Press.

Krenzer, Udo (2006), "Cambios post mortem", en *Compendio de métodos antropológicos forenses para el perfil osteo-biológico*, t. VII, Centro de Análisis Forenses y Ciencias Aplicadas CAFCA.

Lanjergans Geeske H. J. (2010), "Remains of the day-preservation of organic micro-residues on stone tools", en *Journal of Archaeological Science*, vol. 37, pp. 971-985.

Lim H. H., G M. Wortis y R. Mukhopadhyay (2002), *Stomatocyte-echinocyte sequence of the human red blood cell: Evidence for the bilayer couple hypothesis from membrane mechanics*, Washington, PNAS, vol. 99, pp. 16766-16769.

Loy, T.H (1983), "Prehistoric blood residues: detection on tool surfaces and identification of species of origin", en *Science*, vol. 220, pp. 1269-1270.

Loy, T. H. y A.R. Wood (1989), "Blood residue analysis at Cayönü Tepesi, Turkey" en *Journal of Field Archaeology*, 16 (4), pp. 451-460.

Loy, T.H y James Dixon E. (1988), "Blood residues on fluted points from Eastern Beringia", en *American Antiquity*, 63 (1), pp. 21-46.

Loy, H.T. (1992), "The artifact as site: an example of the biomolecular analysis of organic residues on prehistoric tools", en *World Archaeology*, 25 (1), pp. 44-63.

Maat, George. J. R. (1991), "Ultrastructure of normal and pathological fossilized red blood cells compared with pseudo-pathological biological structures", en *International Journal of Osteoarchaeology*, vol. 1, pp. 209-214.

Matherson, Carney D., Hall y Viel Reené (2005), "Drawinh first blood Maya ceramics at Copán, Honduras", en *Archaeological Science under a Microscope*, Terra Australis 30.

Meehan, D. P. (2010), "Blood, fire and fertility: human remains and ritual practices at the Temple Pyramid Groups of Cantona, Puebla, México", tesis de maestría, Montreal, Universidad de Montreal, Facultad de Artes y Ciencias, Departamento de Antropología, 143 páginas, documento electrónico disponible en <<http://hdl.handle.net/1866/4260>>.

Mohandas N. y P. G. Gallagher (2008), "Red cell membrane: past, present, and future, en *Blood*, 112 (10), pp. 3939-3948.

Mukhopadhyay, R., G. Lim y M. Wortis (2002), "Echinocyte shape: Bending, stretching, and shear determine spicule shape and spacing", en *Biophysical Journal*, vol. 82, pp. 1756-1772.

Nelson, D. E., T. H. Loy, J. S. Vogel y J. R. Southon (1986), "Radiocarbon dating blood residues on prehistoric stone tools", en *Radiocarbon*, 28 (1), pp. 170-174.

Pijoan, A. C. y J. Mansilla (2000), "La cueva de la Candelaria: bultos mortuorios y los materiales", *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 32 (2), pp. 211-215.

Prieto, S. L. (2002), "Estudio de polimorfismo de ADN en restos humanos antiguos y muestras forenses críticas: valoración de estrategias y resultados, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Biología, Departamento de Antropología, Facultad de Medicina, Departamento de Toxicología y Legislación Sanitaria.

Rodak, B., G. Fritsma y E. Keohane (2014), *Hematología. Fundamentos y aplicaciones clínicas*, México, Editorial Médica Panamericana.

Tiesler, B.V. y A. Cucina, "El sacrificio humano por extracción de corazón: una evaluación osteotafonómica de violencia ritual entre los mayas del Clásico, en *Estudios de Cultura Maya*, vol. 30, México. UNAM. pp. 57-78.

Stasiuk, M., G. Kijanka y A. Kozubek (2009), "A transformations of erythrocytes shape and its regulation", en *Postepy Biochemii*, 55 (4), pp. 425-433.

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

La taxidermia como patrimonio cultural, un acercamiento desde la conservación-restauración

Rodrigo Ruiz Herrera

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N IV

ISBN: 978-607-484-964-6

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

Palabras clave

Taxidermia, colecciones científicas, arte, patrimonio cultural y natural.

Resumen

Para la comprensión de los bienes culturales, los conservadores-restauradores deben empaparse tanto de la técnica de manufactura y los materiales constitutivos de los objetos, como de los contextos de creación y su devenir cultural. Es así como, en este trabajo, las obras de taxidermia se analizan y vislumbran como bienes patrimoniales desde la perspectiva de la conservación-restauración, entendiendo su papel como producto de la historia material del hombre y su relación con la ciencia y el arte.

Introducción

Esta ponencia es una reflexión, fruto tanto de mi paso por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), como de la estancia académica que realicé en el Instituto Superior de Taxidermia y Conservación (ISTC), en Argentina, durante el noveno semestre de la licenciatura en el 2015. Esta estancia dio como resultado la comprensión de las obras de taxidermia como patrimonio cultural al poder visualizar los valores que guardan para las colectividades científicas, artísticas y, por ende, para la sociedad para la cual fueron producidas. Además, se reconoce en ellas diferentes tradiciones de manufactura.

La taxidermia

Breve historia

La taxidermia tiene uno de sus antecedentes en los egipcios, quienes “desde los tiempos más remotos, trataron de conservar los cadáveres” (García, 1977, p. 110). Mediante ritos funerarios, embalsamaban los cuerpos de sus muertos con diferentes preparaciones. Una de ellas, utilizada para las clases adineradas, consistía en la trepanación del cerebro y el lavado de diferentes órganos; sumergían los cuerpos en una mezcla de carbonato sódico y bicarbonato de sodio llamada natrón, durante setenta días. Después envolvían el cadáver en vendas impregnadas en *mun*, mejor conocido como betún de Judea, y por el cual se les denominó momias (García, 1977, pp. 111-121). Esta técnica también fue usada para tratar animales, como bueyes, perros, gatos, cocodrilos, flamencos, etc. (García, 1977, pp. 135-136).

Si damos un salto en el tiempo, durante la Edad Media la preservación de los animales tenía un carácter mágico, llegando a ser considerada como “arte de brujería” (García, 1977, p. 137). Entonces, los alquimistas decoraban las paredes de sus consultorios con animales desconocidos, preparados con métodos rudimentarios, que excitaban la imaginación de los profanos que acudían a ellos (Torres, 1995, p. 15).

En el siglo XVIII, sucedieron dos hechos con los cuales podemos comenzar a hablar propiamente de taxidermia. El primero fue la búsqueda y preservación de la “bestia de Gévaudan”, encargada al conde Buffon por el rey de Francia y que, al encontrarle, solo quedaba la piel casi putrefacta de lo que al parecer fue un lobo muy grande que asolaba la región. Para conservarla, Buffon recurrió a las técnicas de los peleteros antiguos, haciendo un curtido a base de taninos que usaba ya en el jardín de plantas de París (*En la piel de un animal.*

Historia de la taxidermia científica, 2014). El segundo es el descubrimiento del jabón arsenical por parte del farmacéutico Jean-Baptiste Bécoeur, el cual “causó una revolución en Europa, siguiendo el método que el propio Bécoeur describiera en su *Memoria instructiva sobre la forma de preparar a los animales* (Torres, 1995, p. 16). Más tarde, en 1817, el naturalista Juan Mieg publicó la receta del jabón arsenical en el primer tratado de taxidermia (Aragón, 2014, pp. 21-56) en español titulado *Instrucción sobre el arte de conservar los objetos de historia natural, precedida de algunas reflexiones sobre el estudio de las ciencias naturales*, traducido del francés al español por su discípulo D. A. Oliven.

Con estos sucesos nace la taxidermia entendida en sus vocablos de origen griego, *taxis*, colocación y *derma*, piel, es decir, “la conservación en seco y posterior montaje de la piel de los vertebrados con la intención de recrear la apariencia de un animal con vida” (Aragón, 2014, p. 33). A partir de entonces solo se trabajaría con la piel curtida del animal y algunos huesos, según el caso, y con el uso de rellenos blandos como pajas, algodón, heno o lana que revestían armazones de alambre (Aragón, 2014, p. 34).

A mediados del siglo XIX, en Alemania, los denominados “artistas dermoplásticos” comenzarían a construir maniqués a base de una plancha de madera, asemejando la silueta del animal y revestida de una maya metálica, a la cual se le recubría con yeso, y que finalmente se le untaba aceite de lino para facilitar el montaje de la piel.

El siguiente avance de la técnica fue a principios del siglo XX, con el taxidermista estadounidense Carl Akeley, quien

en lugar de revestir directamente la escultura de escayola con la piel del animal, aplicaba sobre de aquella varias capas de papel maché y laca hasta lograr una sólida cubierta externa que recortaba y extraía y ensamblaba de nuevo, consiguiendo un armazón hueco y ligero e

impermeable, fiel testimonio del modelo original hasta en sus más mínimos detalles anatómicos (Aragón, 2014, p. 257).

Hoy en día, la taxidermia se realiza a partir de matrices de fibra de vidrio de la cual se obtienen moldes de fibra de vidrio o de poliuretano. Estos soportes recrean con gran fidelidad los rasgos anatómicos de cada especie, y son sumamente ligeros y resistentes. Los curtidos también han evolucionado. Después del uso del jabón arsenical, continuaron los curtidos metálicos, principalmente ácidos causantes de muchos de los problemas de conservación, y otras fórmulas con sulfato de alumbre (Apuntes del ISTC, 2015).

Técnicas de manufactura

Como hemos visto hasta ahora, la evolución de la taxidermia ha respondido a la mejor y más larga duración de la piel (y algunos huesos), y a contar con un soporte más ligero y resistente, fiel a los rasgos anatómicos de cada especie animal. Además, ha sumado diferentes elementos que contribuyen a dar un mayor realismo, como ojos de vidrio con pintura horneada que reproducen los patrones de cada especie, o mandíbulas y lenguas de materiales sintéticos.

Aquí podemos diferenciar dos aspectos para comprender la técnica de manufactura en la taxidermia. Por un lado, quién la realiza y por el otro, el proceso en sí. El taxidermista hace su trabajo y, según sea su concepción particular, es un artifice que realiza un oficio, un artista que le da intención a su obra y obtiene una gran maestría, o bien un auxiliar de las ciencias naturales que contribuye a la divulgación de la ciencia con su obra, convirtiéndose en un naturalista. Así, en él se depositan y construyen diferentes saberes que lo hacen, en parte, químico, zoólogo, ecólogo, entomólogo, osteotécnico (Apun-

tes del ISTC, 2015). “[...] cirujano, escultor, sastre, pintor y maquetista al mismo tiempo, [...] conocimientos, a menudo, teñidos de una dosis de toque personal y que son transmitidos [...] según el esquema clásico de maestro y aprendiz” (Aragón, 2014, p. 33).



Figura 1. Proceso de taxidermia de un ave, bienteveo (*Pitangus sulphuratu*). A.Vásquez, 2016.

El proceso de manufactura de la taxidermia moderna consta fundamentalmente de seis partes: el “cuereo” o desollado del animal, el curtido, el descarnado de piel, la preparación del molde, el montaje y la terminación de la pieza. Cabe mencionar que estos procesos se realizan de distinta manera según sea el tipo de animal que se quiera taxidermizar, pues no será lo mismo para un mamífero pequeño, un ave, un batracio, un cetáceo o un mamífero con cornamenta. Por lo tanto, se explicará de manera general en qué consiste cada paso.

En el “cuereo” se trata de desollar al animal, retirándole la piel por medio de un bisturí o cuchillo, dependiendo del tamaño de la pieza.

El siguiente paso consiste en curtir la piel. Este proceso se realiza sumergiendo la piel en una mezcla de diferentes sustancias químicas que cambian la estructura de las cadenas de proteína, lo que permite a la piel conservarse. El tiempo del curtido depende del tipo y tamaño del animal.

Una vez curtida la piel se procede al descarnado o rebaje de la piel. Ello consiste en un adelgazamiento de la misma, por medio de un cuchillo o cuchilla, con el fin de acabar de retirar la mayor cantidad de material graso de la piel, así como permitir mayor elasticidad al momento de su montaje.

A la par de estos procesos se realiza la preparación de un molde, el cual será el soporte de la piel. Como ya mencionamos, en la actualidad estos moldes están hechos de fibra de vidrio o poliuretano, a partir de una matriz. Estas matrices son elaboradas a partir de esculturas que reproducen fielmente los rasgos anatómicos de cada especie.

Descarnada la piel y listo el molde, se procede a realizar el montaje. Este consiste en colocar la piel del animal sobre el molde adhiriéndolo al mismo y costurándolo, es decir, cosiendo los cortes hechos al momento del desollado. Además se agregan otros elementos que contribuirán a darle vida a la pieza, como son ojos, dentadura o lengua.

Para finalizar, durante el secado de las piezas se hace el terminado de la obra, el cual consiste en darle los rasgos finales al animal, así como aplicarle color en orejas, ojos, hocico, etc. Además, se le coloca en su base final, que puede ser un pedestal con o sin agregados, o en un diorama (Apuntes del ISTC, 2015).



Figura 2. Molde de fibra de vidrio para montaje de ciervo axis (*Axis axis*). R. Ruiz, 2015.



Figura 3. Montaje de la piel de un ciervo axis (*Axis axis*) sobre molde de fibra de vidrio. R. Ruiz, 2015.

¿Cómo acercarse a la obra de taxidermia?

La historia de la taxidermia como tal, desde su nacimiento, está íntimamente relacionada con la ilustración, los gabinetes de curiosidades y los gabinetes y museos de historia natural, dentro de los cuales la taxidermia sirvió a la ciencia como un auxiliar para llevar a la sociedad parte de la naturaleza, asombrando a las personas con animales que jamás habían visto. Todo envuelto en la entorno de la época que buscaba explicar el porqué de las cosas de una manera “científica”. Por su parte, la taxidermia pretendía reproducir a la naturaleza de una forma cada vez más fidedigna y detallada.

Así, a finales del siglo XIX y principios del XX, como una nación creciente, Estados Unidos procuraba dar a conocer sus riquezas, representadas por sus grandes paisajes, a falta de las grandes arquitecturas antiguas. Esta idea del “paisaje” influyó en las obras de taxidermia y en taxidermistas como el estadounidense Carl Akeley y el español José María Benedito, quienes realizaban viajes a lugares salvajes, con el fin de ver de cerca a los animales en su medio ambiente y empaparse de la naturaleza que les rodeaba, la cual más tarde reproducirán en sus taxidermias dinámicas, mejor conocidas como dioramas. En estas obras, las taxidermias interactúan como un elemento más dentro de una escenificación, junto con plantas, suelos y fondos que recrean no solo a las naturalezas propias, sino también a las de otras geografías (*En la piel de un animal. Historia de la taxidermia científica*, 2014). Ejemplo de ello son “los gorilas de montaña” (*En la piel de un animal. Historia de la taxidermia científica*, 2014) y “la estampida de elefantes”, en el Museo de Historia Natural de Nueva York, de Akeley o “los abejarucos” de Benedito, dioramas que por su calidad técnica y naturalidad son considerados obras de arte (*En la piel de un animal. Historia de la taxidermia científica*, 2014).

En México, por supuesto, también ha existido una tradición de taxidermia desde el siglo XVIII. Comienza con el Gabinete de Historia Natural de México, fundado por José Longinos, quien presentaba especímenes disecados por él mismo. Las piezas las recolectó en la Nueva España, además de recibir donaciones de otros coleccionistas y hacer encargos a indígenas (Constantino, 2010, p. 13). En el siglo XIX, el Gabinete de Historia Natural se convirtió en el Museo Nacional, trabajando en él como taxidermistas Manuel Urbina, Nicolás Riojano, Antonio Peñafiel y Lamberto Asiain, quienes con sus obras enriquecieron y diversificaron el discurso museográfico de tipo histórico y antropológico (Rico, 2000, pp. 89-90, 495). Ejemplo de la herencia de esta tradición es la colección del Museo de Historia Natural, actualmente ubicado en la segunda sección del Bosque de Chapultepec (SEDEMA, 2012, pp. 3), en donde podemos observar diferentes dioramas y taxidermias emblemáticas como la del oso polar (*Ursus maritimus*) (SEDEMA, 2017).



Figura 4. Fragmento del diorama de los osos polares. Museo de Historia Natural de la Ciudad de México. R. Ruiz, 2016.

Por otro lado, la taxidermia como “técnica” ha sido utilizada como medio de expresión artística, al imprimirle una intención, la cual puede no buscar la fidelidad de los rasgos anatómicos de los especímenes taxidermizados. Ejemplos de ello los podemos encontrar en manifestaciones del arte contemporáneo, como las obras del colectivo artístico Semefo en México o Damien Hirst en Inglaterra. Semefo, grupo integrado por Teresa Margolles, Mónica Salcido, Arturo Angulo, Carlos López, Juan Pernaz y Juan Luis García, principalmente (Morales, 2006, p. 138), presentó en la década de 1990, en el Museo Carrillo Gil, su *performance*, *Lavatio Corporis*, en donde parte de los componentes de las piezas *Carrusel Lavatio Corporis* y *Proyecto de parque infantil*, utilizan la taxidermia en caballos y la presentan con elementos metálicos (Morales, 2006, pp. 53-55). Al respecto dice Teresa Margolles: “No sabíamos que lo íbamos a dejar ahí para siempre” (Morales, 2006, p. 149).

Por su parte, el artista inglés Damien Hirst ha realizado diferentes proyectos con animales tratados, como en su serie “Natural History” de 1992, donde presenta diferentes especies conservadas en líquidos (formol) dispuestas en grandes contenedores transparentes. Dichas preparaciones de taxidermia son realizadas por personal especializado dentro de su taller “fábrica”. Sin embargo, estos animales son reemplazados por otros de la misma especie cuando empiezan a presentar signos de deterioro, conservando así la intención conceptual del artista: “Me gusta la idea de una cosa para describir un sentimiento. Un tiburón es terrorífico, mucho más grande que nosotros, en un medio desconocido para nosotros. Parece vivo cuando está muerto y muerto cuando está vivo” (ICOM, 2013).

Con este panorama, podemos afirmar que la taxidermia se encuentra en colecciones científicas, históricas y artísticas desde el siglo XVIII hasta nuestros días y ha dado testimonio de diferentes manifestaciones técnicas, de pensamiento y

expresión a lo largo de este tiempo. Y es así como ha habitado en colecciones públicas y privadas que van de los museos de historia natural a los museos de arte, en donde se mezcla con otros objetos para generar diferentes discursos que manifiestan el pensamiento del hombre acerca de la naturaleza y la ciencia o es usada como medio de expresión, reflejo de las necesidades propias del espíritu humano.



Figura 5. Museo Argentino de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia” (MACN), Buenos Aires, Argentina. R. Ruiz, 2015.

También debemos mencionar el uso de la taxidermia por parte de la cinegética en las colecciones privadas, donde se muestra a la pieza como un trofeo de cacería. Esas piezas rememoran las andanzas y hazañas deportivas de hombres en la naturaleza (Apuntes del ISTC, 2015).



Figura 6. Caja entomológica con mariposas (lepidópteros) en la exposición “Imágenes de la fauna: el dibujo científico en el estudio de la pintura mural prehispánica”. Centro Cultural Universitario Tlatelolco. A.Vásquez, 2016.

Asimismo cabe hacer referencia al uso de la “taxidermia científica” en colecciones biológicas, generalmente resguardadas en institutos de investigación de distintas universidades y cuyo fin es el realizar estudios de tipo taxonómicos, genéticos, etc. Aquí la taxidermia y/o preparación trata de que el espécimen sufra las menores alteraciones posibles tanto físicas como químicas (Apuntes del ISTC, 2015).

De esta manera el conservador-restaurador tiene en la taxidermia un horizonte de bienes patrimoniales de ciencia y arte, al ser vestigios de su patrimonio cultural y natural, de especímenes extintos o históricos. Son piezas que, a lo largo del tiempo, dan muestra de la evolución tanto de la técnica de

manufactura como de la concepción para la creación de una obra de taxidermia. Así, en cuanto a los criterios de intervención, conservación y normatividad, el ICOM emitió en el 2013 “El arte de la taxidermia y su importancia para el patrimonio cultural: código de buenas prácticas para el cuidado de la taxidermia”, generado en el 2005, dentro del “Código de deontología del ICOM para museos de ciencias naturales” (ICOM, 2013, p. 9). En él se establecen diez criterios que deben guiar acciones de conservación preventiva, documentación, monitoreo, destrucción de material, cuidado y atención especial para especímenes extintos, cuyos puntos a destacar son la intervención directa y el respeto a la intención del taxidermista y sus técnicas originales, aspectos esenciales para entender la taxidermia de cada tiempo.

Además, el conservador-restaurador une sus conocimientos con los de otros especialistas, como biólogos o historiadores del arte, recuperando de las obras su técnica de manufactura, temporalidad, procedencia, autoría, taxonomía, plasticidad, carácter artístico, estética, relaciones culturales con los grupos que las resguardan, etc. Tal información da como resultado caracterizaciones y clasificaciones conjuntas entre distintos especialistas (biológicas, artísticas y culturales), aportando referencias y acciones que conlleven a la apropiación y disfrute de estas obras, y enriqueciendo así la comprensión de las colecciones.

Conclusiones

Al atender a las obras de taxidermia, el conservador-restaurador incide con su trabajo en la recuperación de fragmentos de la historia de la ciencia y/o de la historia del arte, al contextualizar y rescatar estos patrimonios culturales y naturales. Contribuye también, mediante el estudio e investigación de la taxidermia, a la recuperación y entendimiento tanto de técnicas antiguas y modernas, como de las intenciones de su creación, enmarcadas por cada época, aportando nuevos conocimientos sobre su conservación preventiva e intervención directa.

Asimismo, participa en la conservación de colecciones de historia natural, área poco atendida en nuestro país por conservadores de formación, o de colecciones artísticas o privadas. Además, fomenta la conservación y el reconocimiento del patrimonio cultural y natural, donde la taxidermia ha tenido un papel de divulgación científica o de instrumento tanto para la investigación de especímenes, como para la expresión de manifestaciones artísticas.

Referencias

Aragón, Santiago (2014), *En la piel de un animal. El Museo de Ciencias Naturales y sus colecciones de taxidermia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.

Aragón, Santiago (2014), *En la piel de un animal. Historia de la taxidermia científica*, Madrid, Museo del Prado, documento electrónico disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=vlratK-qP8M>>.

Constantino Ortiz, María Eugenia (2010), *Los gabinetes novohispanos: espacios de exposición, catalogación, discusión y validación de la historia natural*. Zacatecas, XII Congreso Mexicano de Historia de la Ciencia y de la Tecnología (noviembre 24 al 27).

García, Jorge Ismael (1977), *Tratado de taxidermia y conservación*, tomo 1, Buenos Aires, Amon.

García, Jorge Ismael (1977), *Tratado de taxidermia y conservación*, tomo 2, Buenos Aires, Amon.

Hirst y los límites del arte contemporáneo, documento electrónico disponible en <<http://www.elsestudiodelpintor.com/2015/03/damien-hirst-y-los-limites-del-artecontemporaneo/>>.

ICOM (2013), “El arte de la taxidermia y su importancia para el patrimonio cultural: código de buenas prácticas para el cuidado de la taxidermia”, en *Código de deontología del ICOM para museos de ciencias naturales*, documento electrónico disponible en <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/nathcode_ethics_es.pdf>.

Morales Mendoza, Lourdes (2006), *De la oscuridad a la metonimia: un ensayo sobre Semefo y Teresa Margolles*, tesis para obtener el título de maestra en Historia del Arte, México, FFyL, UNAM.

Rico Mansard, Luisa Fernanda (2000), *Los museos de la ciudad de México: su organización y función educativa (1790-1910)*, tesis para obtener el grado de Doctor en Historia, México, FFyL, UNAM.

Ruiz Herrera, Rodrigo (2015), *Apuntes tomados en la clase del profesor Pedro B. Viamonte*, Buenos Aires, Instituto Superior de Taxidermia y Conservación, ISTC (septiembre-diciembre).

SEDEMA (2012), *Nuevo Museo de Historia Natural y de Cultura Ambiental, Proyecto de Refundación*, documento electrónico disponible en <<http://martha.org.mx/una-politica-con-causa/wp-content/uploads/2013/09/09-Nuevo-Museo-HN.pdf>>.

SEDEMA (2017), *Colección de exhibición*, documento electrónico disponible en <<http://data.sedema.cdmx.gob.mx/museo-dehistorianatural/index.php/exhibiciones-y-colecciones/colecciones-museo/coleccion-exhibicion>>.

Torres, Jorge (1995), *Manual completo del taxidermista*, Barcelona, Editorial de Vecchi.

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

Esterilla funeraria. El petate hñähñü

Judith Gómez González
Luisa Mainou

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N IV

ISBN: 978-607-484-964-6

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

Palabras clave

Fardo funerario, petate, palma, retejido, papel japonés teñido.

Resumen

En el 2015, en la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia (CNCPC-INAH) se intervino un fardo funerario procedente de El Saucillo, en Zimapán, Hidalgo. El bulto fue intervenido en el taller de materiales orgánicos a cargo de Luisa Mainou, coordinadora del proyecto. El fardo está conformado por la osamenta, las bandas textiles que la sujetan, el lienzo textil que envuelve el bulto mortuorio y el petate. Por primera vez un fardo fue abierto para su análisis, estudio, conservación y la restauración de cada uno de sus componentes. Este trabajo presenta la investigación e intervención del petate, dando a conocer la información recabada durante un año de trabajo en la manufactura, estado de conservación y procesos de intervención a los cuales fue sometido.

Introducción

En el 2014 se encontró un fardo funerario en un abrigo rocoso cerca de la comunidad de El Saucillo, en Zimapán, Hidalgo. Un año después del descubrimiento, el bulto fue estudiado en el laboratorio de materiales orgánicos de la CNCPC-INAH, por un equipo interdisciplinario formado por restauradores, antropólogos físicos, biólogos, palinólogos y etnólogos. Por primera vez se abre un fardo funerario arqueológico para analizar y estudiar todos sus componentes, pero sobre todo para conservar y restaurar sus elementos respetando su esencia y naturaleza para futuras investigaciones.

La importancia de este hecho convierte al proyecto en pionero en la conservación de bultos mortuorios nacionales. Asimismo la intervención de sus elementos pretende ser innovadora en cuanto a técnicas y materiales utilizados.

En este trabajo se presenta la investigación e intervención de la última capa que envuelve al fardo, el petate, el cual después de un año de trabajo está casi terminado. El proyecto sigue con la intervención de los demás elementos y la investigación continúa.

Fardo funerario. Estructura

El bulto mortuario está conformado por osamenta, bandas textiles, lienzo textil y petate, siendo este último la capa final que envuelve al fardo. Estratigráficamente el fardo está constituido de la siguiente manera: el cuerpo se encontraba en posición flexionada lateral amarrado por una banda textil larga. Posteriormente el cuerpo fue envuelto en un gran lienzo y sujetado por dos bandas textiles amarradas con nudos. Al final el bulto fue envuelto en un petate el cual fue doblado en cuatro grandes pliegues. Debido a su contexto original y específicamente a las condiciones del sitio, el fardo se conservó en óptimas condiciones con un estado de deterioro mínimo considerando su antigüedad.³ Es sorprendente la preservación de cada uno de sus elementos, así como la cantidad de material original encontrado (véase figura 1).

Sin embargo en algún momento el fardo fue vandalizado. Con una herramienta punzocortante, rasgaron y cortaron

³ De acuerdo con sus características e información de los arqueólogos de sitio de Centro INAH Hidalgo, se sabe que es arqueológico. Posiblemente se trate de un fardo perteneciente a un cazador recolector. Sin embargo se desconoce su temporalidad.



Figura 1. Fardo funerario. Vista general antes de cualquier intervención.
L. Mainou, 2014.

el bulto por los laterales rompiendo cada uno de los materiales envoltorios con la finalidad de hurgar y extraer cualquier objeto de valor. En el fragmento de la base (fragmento núm. 1) se observa un corte lineal definido como huella de la herramienta utilizada.

Específicamente el formato original del petate fue alterado, cortado y violentado en exceso, lo que resultó en una pérdida de tejido que se observa fácilmente en la zona que debería envolver la parte superior de la cabeza (véase figura 2).



Figura 2. Vista lateral. Obsérvese la pérdida de petate sobre el cráneo y los textiles rotos en los costados. L. Mainou, 2014.

Identificación de la fibra

La identificación se realizó en dos ocasiones. La primera en el Laboratorio de Biología, a cargo de la maestra Gabriela Cruz Chagoyán, en la Escuela Nacional de Conservación y Restauración (ENCRyM-INAH) y la segunda en el Laboratorio de Paleobotánica, a cargo de la doctora Aurora Montúfar López, en la Subdirección de Laboratorios y Apoyo Académico del INAH.

El informe de la ENCRyM arrojó como resultado que la fibra utilizada para elaborar el petate de Zimapán es de una planta perteneciente a la familia *Arecaceae*, cuyo nombre común es “palma”. El reporte otorgado por la doctora Montúfar menciona lo siguiente,

de acuerdo con el bioma y la vegetación del entorno y las características morfológicas de las fibras de las hojas, materia prima del petate, pero también debido a la presencia de fitolitos equinados entre el tejido vegetal de la muestra (registrados al microscopio electrónico por la restauradora Luisa Mainou), se asume que el petate del bulto funerario prehispánico en estudio está elaborado a base de hojas de una palma de abanico del género *Brahea Mart* [plausible *Brahea dulcis* (H. B. K.) Mart] (Montúfar, 2014, p. 2) (véase figura 3).

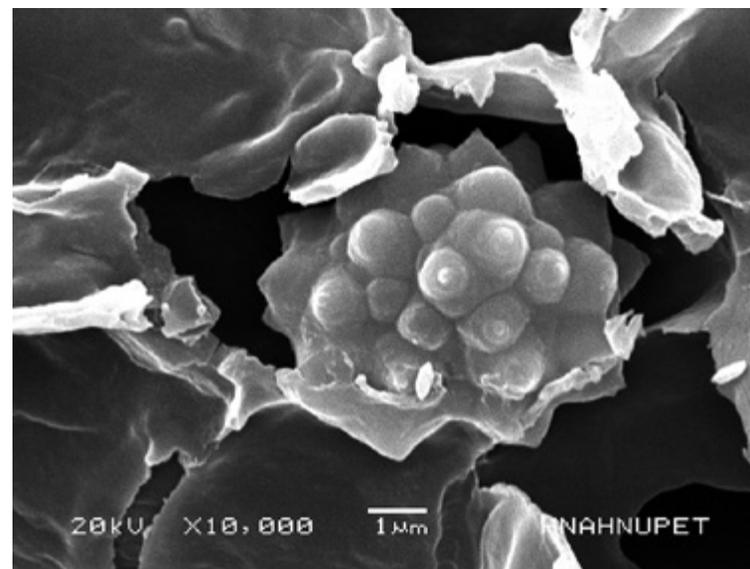


Figura 3. Detalle de fitolito equinado. Muestra palma petate. MEB. L. Mainou, 2014.

En México, las palmas de *Brahea* se hallan desde Nuevo León hasta Oaxaca. Son plantas de hojas flaveliformes (forma de abanico) con espinas en sus bordes y fruto comestible. Es común su uso en la elaboración de petates, sombreros, canastos, morrales, etcétera.

Estas plantas han sido usadas tradicionalmente para tejer petates y canastos, entre otros elementos de uso, desde épocas muy antiguas, del inicio de la agricultura, hace por lo menos 5000 años, según se muestra en los registros arqueológicos de las cuevas secas de Tehuacán, Puebla [...] o de etapas culturales más recientes, de hace por lo menos 2500 años, como las cuevas de La Candelaria y Las Pilas, en Coahuila y la cueva de Romero, en Tamaulipas, cuya cestería precerámica obra en la Excerpta Arqueobotánica de la Subdirección de Laboratorios y Apoyo Académico del INAH (Montúfar, 2014, p. 4).

Se ha documentado que las palmas *Brahea dulcis* son utilizadas en gran escala por los pueblos otomíes o hñähñü del estado de Hidalgo (Rangel, 2014, p. 63).

Obtención de la fibra

Se inicia con la recolección de las hojas de la palma. Los cortadores de hoja seleccionan las hojas más tiernas, que aún se encuentran cerradas y generalmente están ubicadas en el corazón de la palma.

Para obtener la fibra primero se remueve “el lomito” (parte donde se unen los segmentos de la lámina foliar) [...]. Se corta el peciolo y las fibras se dividen por tamaño y ancho, cuando es necesario son divididas hasta obtener el ancho deseado (Pavón, 2006, p. 5).

Luego se colocan sobre el suelo para su secado al aire libre y bajo los rayos del sol. Posteriormente se almacenan en cuevas⁴ donde la humedad deberá ser alta para mantener la palma flexible y facilitar su tejido.

Construcción. Tejido

El petate tiene un tejido diagonal. Esto significa que el tejido se inició en una esquina, utilizando un ligamento de sarga 1:2, es decir, una tira pasa debajo de dos tiras y pasa por encima de dos tiras. Sin embargo el tejido no es plano. Presenta un diseño complejo de once franjas verticales en el sentido del ancho del petate y una cenefa perimetral. Las cenefas tienen un ancho de 14 cm y la cenefa presenta anchos distintos que varían entre 5, 8 y 15 cm de ancho (véanse figuras 4 y 5).

Este diseño tan complejo de franjas facilitó la reubicación de los fragmentos más grandes. No obstante esta colocación también fue respaldada por el registro fotográfico, el análisis de los pliegues y ejercicios de desdoblamiento de cada uno de los fragmentos. La contextualización de los fragmentos sueltos se logró, además, gracias al espesor de la fibra y el tejido, manchas locales y coloraciones particulares del tejido, así como merced a algunos bordes rotos que coincidían entre sí. De esta manera, los fragmentos fueron situados obteniendo dos orillos originales y por consiguiente una esquina. Dentro de los fragmentos sueltos se encontraron siete fragmentos

⁴ Lugar donde se realiza el tejido de la palma. Es una excavación hecha cerca de la casa, que por lo general suele estar al lado de la cocina. Presenta una pequeña entrada de más de 1 m² y mide alrededor de 2 o 3 m de altura por 2 m de ancho. En ella, una vez seca, la palma se almacena y se teje, ya que por su ambiente fresco, mantiene las hojas y la fibra flexibles.

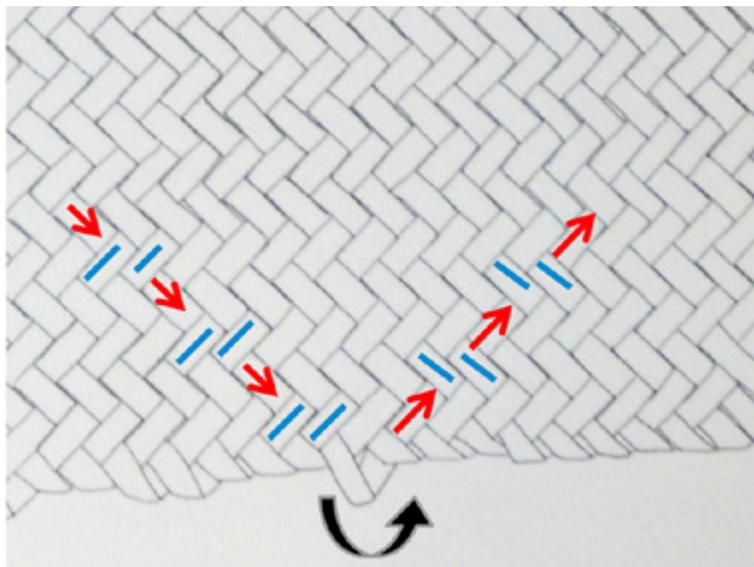


Figura 4. Tejido de sarga 1:2. Movimiento de la fibra para hacer el orillo. Dibujo. Mariana Galán, 2014.

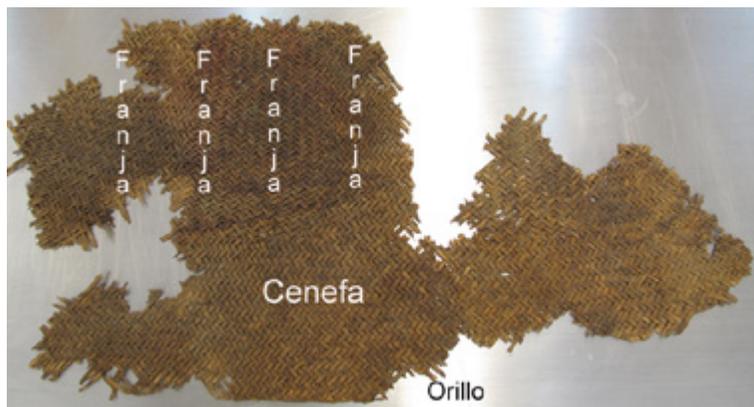


Figura 5. Registro de franjas y cenefa en fragmento. L. Mainou, 2014.

que corresponden a un tercer orillo y otro fragmento que forma el cuarto orillo del petate.

El último orillo no fue posible ubicarlo en ese momento, pues corresponde a la cenefa que presenta mayor pérdida de material, es decir, la última capa superficial por donde removieron material para buscar dentro del fardo. Sin embargo se logró deducir la medida aproximada del petate, gracias a la colaboración y asesoría del maestro Arturo Gómez Martínez,⁵ quien menciona que los petates suelen tener el tamaño de la estatura del propietario, ya que son objetos de uso cotidiano cuya principal función es servir como cama, aunque también se utilizan como tapete para el secado de semillas de maíz, o bien se doblan para servir de banco, etc. De esta manera se infiere que, si conocemos la estatura del individuo, podemos deducir las dimensiones del petate. La osamenta tiene una estatura de 159 cm,⁶ por lo cual el largo del petate debería corresponder con dicha medida.

Registro. Primer acercamiento

Antes de realizar cualquier tratamiento se efectuó un riguroso registro gráfico y fotográfico del fardo completo, desde la apertura del bulto hasta la separación total de sus elementos. De igual manera se hizo un registro de muestreo para identificar la naturaleza de la fibra y analizar el estado interno de la fibra y su deterioro.

⁵ Etnólogo, curador de la sala Otopame, especialista en textiles y actual subdirector de Etnografía del Museo Nacional de Antropología, INAH.

⁶ Información compartida por el doctor Jorge Gómez, antropólogo físico, colaborador de este proyecto.

Los fardos, por su naturaleza mortuoria, son objetos infestados de microorganismos, como hongos y bacterias, mismos que intervienen en la degradación del cuerpo una vez que entra en descomposición. Por ello es común que los envoltorios adyacentes sufran un grado mayor de deterioro.

Para saber el estado de conservación de cada uno de los elementos fueron analizadas varias muestras con microscopía electrónica de barrido. Cabe mencionar que los resultados descritos a continuación corresponden únicamente al petate, objeto de estudio de este trabajo.

Los resultados nos indican que el fardo está infestado de hongos y bacterias, el espesor de la suciedad y el crecimiento de microorganismos son considerables y la presencia de bacterias es mayor. Por lo tanto, ambos tipos de microorganismos son nocivos para la salud de cualquier persona que esté en contacto con el objeto (véanse figuras 6 y 7).



Figura 6. Infestación de hongos y bacterias. Petate. MEB. L. Mainou, 2014.

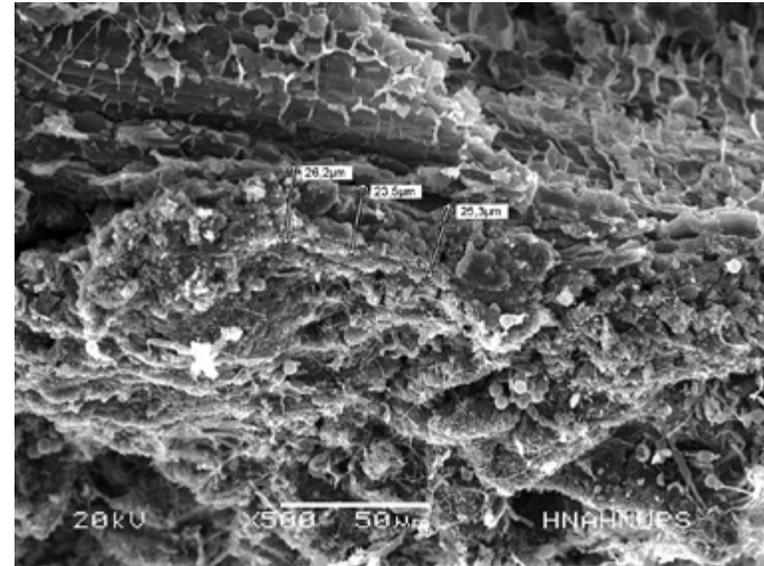


Figura 7. Espesor de suciedad en superficie de petate. MEB. L. Mainou, 2014.

Si se considera que estas piezas, una vez retiradas de su contexto, son incorporadas a un museo o institución como objeto de estudio y generalmente los tratamientos de intervención son mínimos (entiéndase conservación preventiva), es importante manifestar que esa intervención es necesaria, pues serán manipuladas por conservadores, investigadores y personal del museo o institución.

La putrefacción del cuerpo y la acción de los insectos durante su descomposición provocaron la degradación de la fibra. Físicamente el petate posee diferencias de color en todos sus fragmentos, observándose manchas de color negro, café marrón, café rojizo, ocre claro y blanco. El fragmento de la base donde se depositó el bulto es de un color mucho más oscuro en relación con el resto del fardo. Tiene manchas locales muy características en color café rojizo oscuro y negro, lo cual

implica que esta zona recibió en mayor concentración líquidos de la descomposición corporal, sumado a la gran cantidad de sangre por hemorragias.⁷ Los fragmentos superiores presentan de igual manera manchas locales muy específicas, en especial aquellas zonas donde los pliegues se encontraban hacia el interior. Hay una zona en particular donde el tejido se observa mucho más degradado, delgado y de color blanquesino; esta zona se localizaba sobre el área del cráneo.

También se detectó una gran cantidad de orificios por ataque de insectos concentrados en la parte baja del fardo (área de los pies). En las muestras se encontraron restos de insectos (fragmentos de exoesqueleto) que corresponden al *Dermestes*, coleóptero que se alimenta de productos de origen animal. También se le conoce como escarabajo carroñero (Jean-Bernard, 2013, p. 280) (véase figura 8).

Intervención. Tratamiento del petate

Los procesos de restauración iniciaron una vez que los fragmentos de petate fueron liberados. Para empezar se realizó la limpieza mecánica por aspiración con mallas de protección, para después someter cada fragmento a una limpieza química. El proceso de limpieza constituyó un parteaguas tanto en la eliminación de hongos y bacterias como en la estabilización y corrección de plano del tejido. Luego de varias pruebas previas se empleó una solución de quitosan y propilenglicol como flexibilizante, asegurando la erradicación de microorganismos sin comprometer la estabilidad del tejido y la fibra misma.

⁷ El tema de causa de muerte del individuo y la presencia de sangre en el fardo es una investigación de la restauradora Luisa Mainou, coordinadora del proyecto.

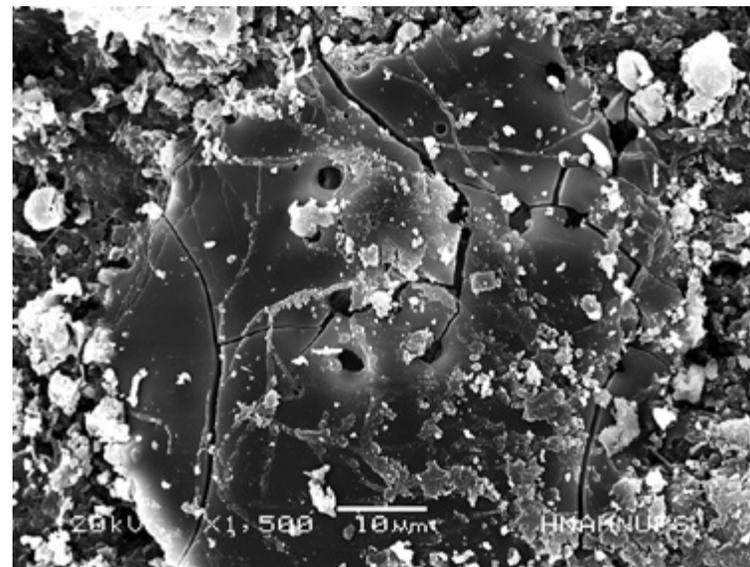


Figura 8. Resto de exoesqueleto. Dermestes. L. Mainou, 2014.

El quitosan es un biopolímero que se obtiene mediante la acetilación de la quitina, que es el segundo polímero natural más abundante en la naturaleza tras la celulosa. Presente en los exoesqueletos de los crustáceos como cangrejos, gambas, camarones, moluscos, en la cutícula de insectos y en las paredes celulares de muchos hongos. Su estructura química es similar a la celulosa, pero el grupo 2-hidroxil de la celulosa ha sido reemplazado por un grupo amino (Micó, 2007, p. 3).

Además posee buenas propiedades que hacen de su uso un material altamente recomendable. No es tóxico y es antimicrobiano, “afecta el crecimiento de microorganismos a nivel de división nuclear y en el caso de los hongos, altera el diámetro promedio de hifas y el proceso de septación” (Plasencia, 2004: p. xii).

Asimismo es soluble en agua, forma enlaces covalentes y de Van Der Wals con la celulosa por ser estructuras seme-

jantes. Adicionalmente tiene la capacidad de formar films y en concentraciones altas puede utilizarse como adhesivo.

Con esta mezcla de quitosán y flexibilizante se humectaron los fragmentos por aspersión, permitiendo la hidratación de las fibras para favorecer la flexibilidad del tejido y facilitar el desdoblamiento del petate. Cabe mencionar que el grado de rehidratación que presentó la fibra fue fundamental para decidir el desdoblamiento de cada segmento. Posteriormente se sumergieron por completo cada uno de los fragmentos y se realizó una ligera limpieza mecánica con pincel, eliminando grandes concentraciones de tierra (véanse figuras 9, 10 y 11).



Figura 9. Previa humectación de fragmento superior. L. Mainou, 2014.



Figura 10. Limpieza química. Desdoblamiento de fragmento. L. Mainou, 2014.



Figura 11. Fin de limpieza. Enjuague y recolección de líquidos para su análisis. L. Mainou, 2014.

Al concluir, se colocaron los fragmentos sobre una superficie plana para su secado al aire libre.

Una vez limpios, los fragmentos fueron identificados de la siguiente manera:

- Base o fragmento inferior (fragmento 1), de forma semiovalada color marrón oscuro, donde se depositó el cuerpo flexionado.
- Tapa formada por dos fragmentos grandes (fragmentos 2 y 3). El fragmento 2, de forma irregular, presenta un pequeño fragmento de orillo en uno de sus lados más largos, así como una cenefa amplia en esta zona. El fragmento 3, de forma alargada, presenta dos áreas con orillo y una cenefa angosta.
- Fragmentos de distintos tamaños ubicados entre y sobre los pliegues de ambos fragmentos que conforman la tapa (21 fragmentos en total).
- Fragmentos descontextualizados y entregados por separado por parte de los arqueólogos (ocho fragmentos).

Los fragmentos 1, 2 y 3 facilitaron la reubicación y contextualización dentro de una forma rectangular correspondiente a un petate cualquiera. Sin embargo la ubicación exacta de estos se logró gracias al tipo de tejido con el cual fue elaborado el petate (véase figura 12).

Retejido. Recuperación de la esterilla

La finalidad de este proceso consistió en devolver la estabilidad estructural y visual al petate como guía en la contextualización de cada uno de los fragmentos. Cabe mencionar que este proceso, aunque efectuado por primera vez en México para intervenir fragmentos de cestería arqueológica, estuvo inspirado en un trabajo realizado en el Alaska State Museum

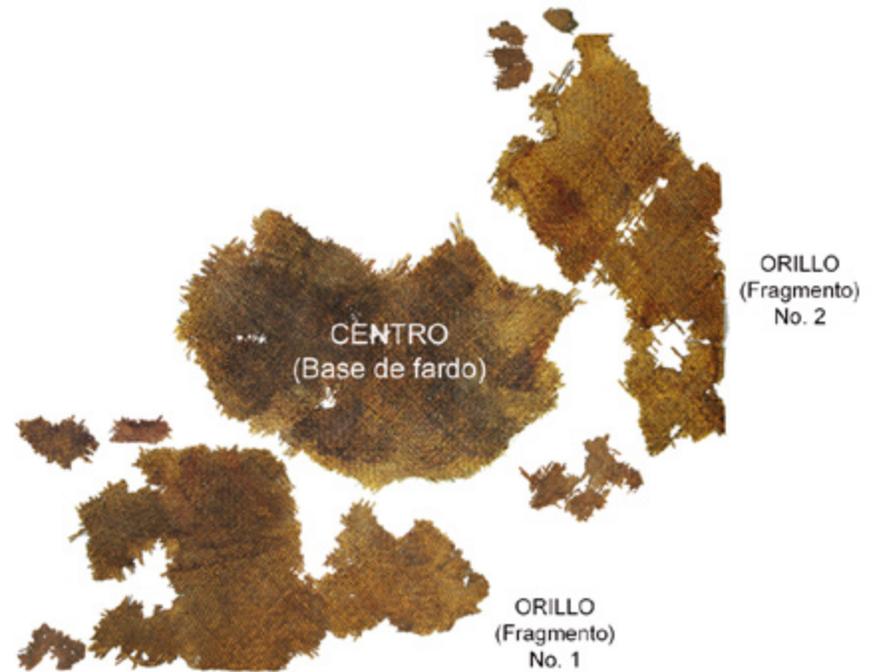


Figura 12. Contextualización de fragmentos. Ejercicio previo. L. Mainou, 2014.

por conservadores de objetos etnográficos para intervenir cestería con pérdidas de tejido (Gleeson, 2008, p. 142). En este trabajo se emplearon diferentes tipos de papel japonés, gasas de algodón y pulpa de papel adheridos con almidón en las zonas de faltantes y reintegraron cromáticamente las lagunas con acuarelas.

El método utilizado en el petate varía con respecto a la tinción y adhesión. Para integrar cada uno de los fragmentos se decide retejer las zonas de faltantes usando tiras de papel japonés, en vez de fibras de palma. El papel fue teñido por inmersión en frío utilizando colorantes sintéticos en tres tonos diferentes, semejantes a las tonalidades cromáticas del petate (véase figura 13).



Figura 13. Teñido de papel japonés. L. Mainou, 2014.

Para realizar el retejido se cortaron tiras de papel de 0.4 cm de espesor (espesor promedio de las tiras de palma usadas para tejer el petate) por 70 cm de largo, con el fin de incorporar las tiras entre el tejido original de palma y nutrir las zonas con faltantes tejiendo el mismo diseño (véase figura 14).

Primero se reforzaron las roturas, los orificios y los pequeños faltantes. Posteriormente se trabajaron las zonas intermedias que conectan un fragmento original grande con otro lográndose la integridad del formato. Las tiras de papel fueron adheridas a cada una de las fibras de petate con quitosan concentrado, aplicándolo con pincel. Una vez terminado el tejido de petate, cada uno de los fragmentos pequeños fueron incorporados a la unidad completa (véase figura 15).



Figura 14. Detalle del grosor para las tiras de papel japonés en relación con las fibras originales. L. Mainou, 2014.



Figura 15. Detalle de proceso de retejido. Consolidación de roturas y orificios. L. Mainou, 2014.

De acuerdo con la “medida aproximada” antes mencionada se concluye que el petate estaba formado por once franjas, por lo cual el cuarto orillo fue colocado en esta última franja. Así la medida final corresponde a 156 cm de largo. Creemos que esta variación de tamaño entre la medida resultante y las dimensiones de la osamenta se debe tanto al encogimiento natural de la fibra como a su deterioro común con el paso del tiempo. Este dato es una de las líneas de investigación que continúan trabajándose (véase figura 16).

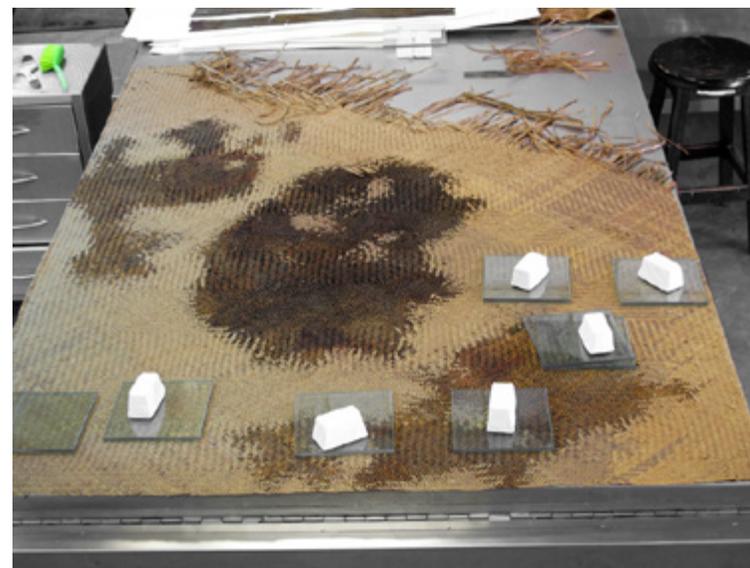


Figura 16. Retejido durante el proceso en un 75 por ciento terminado. Vista general. L. Mainou, 2015.

Conclusiones

Como resultado, este trabajo muestra la labor de investigación, análisis e intervención realizada hasta el momento en un fardo funerario arqueológico. Por primera vez un bien de esta índole es estudiado en todos sus componentes. Numerosas líneas de investigación se despliegan a partir de esta labor, pues la documentación y estudios sobre petates tejidos con palma en el ámbito nacional son escasos, así como el conocimiento sobre el deterioro de la fibra.

La información aquí presentada pretende ser una opción más para la intervención de tejidos arqueológicos, compartiendo un método nuevo de restaurar y conservar tejidos de fibras duras, dado que la compatibilidad con la materia prima es imprescindible, así como la reversibilidad del proceso.

El adhesivo empleado en esta intervención es completamente reversible ante la humectación con agua. Además la naturaleza del quitosan usado en la limpieza acuosa y como adherente tiene un efecto antibacteriano y antimicrobiano, pero sobre todo es seguro y no tóxico. Adicionalmente, numerosas muestras tomadas antes y después de los procesos mediante microscopía electrónica de barrido revelan una disminución considerable de microorganismos.

Por otra parte, el proceso de tinción del papel japonés agiliza la reintegración cromática del bien evitando una humectación posterior y excesiva como pudiera suceder con una posible reintegración a base de acuarelas.

En otros aspectos, tanto las tonalidades escogidas para el papel japonés, como la continuidad del diseño en el tejido reconstruyen en forma y estéticamente el tejido de esterilla, logrando la estabilidad del tramado y de la fibra misma. Además, la lectura integral y estética del objeto es completa, así como la devolución de soporte estructural. Por último, el retejido del petate al final de la intervención asegura la per-

manencia de cada uno de los fragmentos originales dentro de su espacio, respetando ambas caras del objeto y facilitando su manipulación como unidad.

Referencias

Abarrategui López, Ander (2008), *Estudio del quitosano como biomaterial portador de rhBMP-2: desarrollo, caracterización y aplicabilidad en regeneración de tejido óseo* (memoria para grado de doctor), Madrid, Facultad de Biológicas, Departamento de Bioquímica y Biología Molecular, Universidad Complutense de Madrid.

Coleoptera Neotropical (2012) Dermestidae de México, documento electrónico disponible en <http://www.coleoptera-neotropical.org/paginas/2_PAISES/Mexico/BOSTRICHODEA/dermest-mex.html>.

Cruz Chagoyán, Gabriela (2015), *Identificación de material orgánico del fardo mortuorio de Zimapán* (informe), Hidalgo, Laboratorio de Biología, ENCRyM.

Gleeson, Molly y Samantha Springer (2008), *Collaborative work towards the preservation of sprun root basketry as a living tradition*, Object Specialty Group Postprints AIC 15, pp. 127-145.

Huchet, Jean-Bernard, Grégory Pereira, Yves Gomy, Thomas Keith Philips, Carlos Eduardo Alatorre-Bracamontes, Miguel Vásquez-Bolaños y Josefina Mansilla (2013), "Archaeoentomological study of a pre-Columbian funerary bundle (mortuary cave of Candelaria, Coahuila, Mexico)", *Annales de la Société Entomologique de France (N. S.)*, International Journal of Entomology 49 (3), pp. 277-290.

Micó Vicent, Barbará (2007), “Modificación del comportamiento bactericida y tintóreo de los tejidos de algodón tratados con quitosano”, tesis de maestría en ingeniería textil, España, EPSA.

Montúfar, Aurora (2015), *Informe sobre la determinación taxonómica de la planta que conforma el petate del envoltorio funerario procedente de Zimapán*, Hidalgo, en Pavón, Numa P., Rosa Escobar y Raúl Ortiz Pulido (2006), “Extracción de hojas de la palma *brahea dulcis* en una comunidad otomí en Hidalgo, México: efecto sobre algunos parámetros poblacionales”, *Interciencia* 31 (1), pp. 57-61.

Plascencia Jatomea, Maribel (2004), *Estudio de la actividad antifúngica del quitosano en solución y en películas*, tesis del doctorado Biotecnología, México, UAM-I.

Rangel-Landa, Selene, Erandi Rivera-Lozoya y Alejandro Casas (2014), “Uso y manejo de las palmas *Brahea* spp. (Arecaceae) por el pueblo ixcateco de Santa María Ixcatlán, Oaxaca, México”, *Gaia Scientia*, Volume Especial Populações Tradicionais, pp. 62-78.

Tomlinson, P. B., J. W. Horn y J. B. Fisher (2011), *The Anatomy of Palms: Arecaceae-Palmae*, Oxford, Oxford University Press Inc.

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

Hacer mezclas de cal en Dzibanché. La temporalidad y la función como determinantes

Luisa Straulino Mainou
Sergey Sedov
Ana María Soler Arechalde
Teresa Pi Puig
Gerardo Villa Sánchez
Sandra Balanzario Granados

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N IV

ISBN: 978-607-484-964-6

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

Palabras clave

Cal, estucos, técnica de factura.

Resumen

El sitio arqueológico de Dzibanché, en Quintana Roo, tiene una gran cantidad de restos de estuco en diferentes complejos de edificios con diversos problemas de conservación. Estos vestigios fueron analizados con distintos métodos para conocer su técnica de manufactura, dando como resultado que no sólo la evolución técnica influye en la manera de hacer mezclas de cal, sino también su función y ubicación en las estructuras. Así, los estucos que están en el exterior, en los vanos y el interior de un edificio difieren en proporciones e incluso en composición tanto en los distintos estratos como en los materiales constitutivos.

Introducción

La cal es un material que se ha utilizado desde tiempos remotos en Mesoamérica y fue clave para el desarrollo cultural de esa región en varios aspectos: en el estructural provee un cementante resistente para levantar muros, y en el estético provee material para hacer recubrimientos, relieves y esculturas, así como para pintar sobre su superficie modificando los espacios arquitectónicos. La cal fue de suyo importante para el progreso alimenticio, pues gracias a ella el maíz puede nixtamalizarse, aumentando sus propiedades nutritivas.

Además, el uso de cal como material constructivo es indicador de sofisticación técnica, ya que su producción requiere de transformaciones físico químicas complejas con una gran

cantidad de inversión energética. No obstante el interés que puede reportar este material, los trabajos son más bien escasos, en especial en el área maya (Brown 1987, 1990, 1996; Magaloni 1998, 2001; Guasch 2009; Villaseñor 2009, 2010; Vázquez y Villegas 1993; Hansen, Hansen y Derrik, 1995, 1997, 2002; McVey 1998; Goodall 2007; Zetina 2008; García 2011), donde solo se habían reportado diferencias en la técnica de manufactura a lo largo del tiempo. Sin embargo, en ninguno se habían reportado diferencias en la técnica de manufactura debido a la función arquitectónica de los recubrimientos en el edificio.

En este trabajo se presentan las diferentes proporciones encontradas según la temporalidad, función y ubicación de los recubrimientos en tres edificios de la zona arqueológica de Dzibanché en Quintana Roo (18°38'18.84" N 88°45'38.67" O). Este asentamiento tiene espacios ceremoniales, edificaciones cívicas y áreas residenciales concentradas en cuatro grupos con arquitectura monumental: el Grupo Principal, Tutil, Lamay y Kinichná, conectados por una extensa red de caminos o sacbes. Estos grupos constituían una entidad integrada y entre ellos hay un continuo de unidades habitacionales dispersas, interrumpido solo por aguadas y terrenos bajos inundables. El Grupo Principal de Dzibanché (véase figura 1), donde se encuentran las estructuras estudiadas, consiste en edificios monumentales, juegos de pelota y unidades habitacionales de élite. Sobre la construcción de las estructuras del sitio, cabe destacar que se construían canaletas de piedra para drenar el agua de las azoteas de los cuartos. El sitio tiene una ocupación continua desde el Preclásico tardío hasta el Posclásico. La época de mayor actividad y cuando se contaba con mayores recursos fue de mediados del Clásico temprano hasta principios del Clásico tardío (Nalda 2000, 2004).

Los edificios analizados fueron tres. Plaza Pom, que es un edificio residencial con un altorrelieve que muestra un reptil acuático con fragmentos de personajes en su lomo, el cual

se encuentra *in situ* y varios fragmentos hallados en derrumbe y que representan personajes, glifos, etc., manufacturado en estuco, que decoraba las fachadas exteriores, ha sido datado por métodos relativos hacia el 550-600 d. C. El Edificio 2 es un basamento funerario donde se muestrearon secciones de un bajorrelieve que decoraba la fachada norte del basamento y que representa una montaña florida con una cornisa de piedra verde; este relieve está en una subestructura datada por métodos relativos hacia el 450 d. C. Por último, se analizó la Pequeña Acrópolis (datada por métodos relativos hacia 550-600 d. C.), un conjunto de edificios administrativos con repellados distintos, de donde se tomaron muestras de secciones de repellados internos y externos, así como de pisos, con y sin capa pictórica (Nalda y Balanzario 2005, 2008a, 2008b, 2014).

Muestras y métodos analíticos

Para este trabajo se aplicaron principalmente dos técnicas analíticas utilizadas extensivamente: arqueomagnetismo y petrografía, que se complementaron con otros análisis puntuales para responder algunas preguntas de investigación particulares.

Datación por arqueomagnetismo

Las muestras (que corresponden a una pulgada de superficie de capa pictórica roja) deben ser orientadas al norte y embebidas en una resina sin componentes ferromagnéticos. Después pasan de una a tres semanas dentro de un blindaje para aislarlas de la magnetización viscosa. Posteriormente se miden en un magnetómetro JR6 de giro localizado dentro de un blindaje magnético con lo que se obtienen direcciones e intensidades, luego de haber sido expuestas a campos alternos

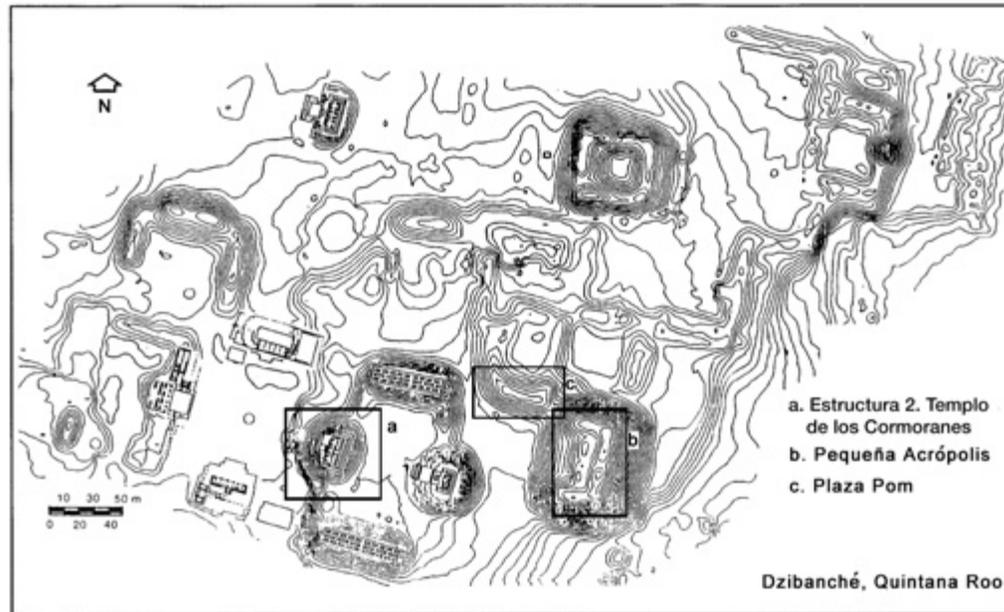


Figura 1. Plano del Grupo Principal de Dzibanché donde se encuentran señalados los edificios estudiados.

Edificio	Sección	Muro	No. De muestras	Nomenclatura
Pequeña Acrópolis	Edificio Sur (muestra 2)	13 Oeste	6	2A,2B,2C,2G,2H,2I
		12 Sur	3	2D,2E,2F
	Edificio este (muestra 3)	16 Norte	5	3A,3B,3C,3D,3E
		22 Norte	5	3F,3G,3H,3I,3J
	Edificio Norte (muestra 4)	35 Sur	5	4A,4B,4C,4D,4E
		35 Este	3	4H,4I,4J
35 Norte		2	4F,4G	
Estructura 2 “Templo de los Cormoranes”	Tercer cuerpo (muestra 1)	Friso plano del basamento bajo moldura	8	1A,1B,1C,1D,1E,1F,1G,1H

Figura 2. Tabla de muestras utilizadas para datación por arqueomagnetismo. Las marcadas en negritas fueron las que dieron resultados utilizables para la datación.

crecientes mediante un desmagnetizador Molspin. Después se realiza un análisis con estadística Bayesiana para compararlos con las curvas de variación secular de direcciones o intensidades y determinar edades de manufactura (véase figura 2).

Petrografía

Para aplicar esta técnica se utilizan láminas delgadas de 30µm de espesor tanto de piedra, cerámica o materiales cementantes, las cuales se examinan con un microscopio petrográfico con doble polarizador. Las luces que pueden utilizarse para analizar los minerales son: luz transmitida, tanto luz polarizada (ppl) como con doble polarizador (xpl), usualmente bajo magnificaciones de 4x-400x, y en algunos casos la luz reflejada (rfl), muy útil para brindar cierto tipo de información como la presencia de óxidos de hierro en las muestras. El doble polarizador crea colores de interferencia causados por minerales cristalinos con doble índice de refracción. Para este trabajo se utilizó un microscopio petrográfico marca Olympus BX51 con cámara digital acoplada y software Image Pro Plus 5.1. Además, se desarrolló una metodología para analizar los datos obtenidos por petrografía que puede consultarse en Straulino, 2015, pp. 96-114. El análisis se aplicó a 23 muestras con diversas características que se presentan en la figura 3.

Resultados

Las mezclas de cal fueron colocadas con cierto número de estratos con diferentes granulometrías, proporciones de materiales y grosores, según su ubicación y función (véase figura 4). Después de los análisis pudieron distinguirse cuatro tipos:

1. Repellado grueso gris, repellado medio blanco, enlucido con capa naranja al fresco, subsiguientes al falso fresco. Estos se encuentran en el Edificio 2 y la Plaza Pom, así como en el estuco superior de las fachadas exteriores de la Pequeña Acrópolis.
2. Repellado grueso gris, repellado blanco y enlucido con partículas pigmentantes de color rojo que corresponden a los repellidos de los muros internos de la Pequeña Acrópolis.
3. Repellado grueso gris, repellado medio grisáceo y enlucido color crema con capa de color anaranjada aplicada al fresco y subsecuente al falso fresco. Corresponden a los estucos encontrados en las jambas de la Pequeña Acrópolis y al estuco de la fachada externa inferior.
4. Repellado grueso blanco con enlucido blanco y pigmento rojo aplicado al fresco. Se encuentra en el piso de la Pequeña Acrópolis.

Ahora bien, los principales minerales y partículas que los contienen pueden dividirse en varias categorías: cementantes/inclusiones,¹ carbonatados/no carbonatados, agregados intencionalmente/accidentalmente, primarios/neoformados, inorgánicos/orgánicos. De ellos, los carbonatos son los minerales dominantes en las muestras, mientras los no carbonatados nunca exceden el quince por ciento. Las partículas orgánicas son las menos abundantes.

¹ En este trabajo se define inclusión como cualquier partícula que tenga un límite definido con la matriz de cal cementante. Esta decisión se tomó por la imposibilidad de distinguir si algunas de las partículas encontradas fueron agregadas intencionalmente como cargas o se hallan en la muestra por accidente en cualquiera de los procesos de fabricación de las mezclas de cal. En el área maya es muy complicado distinguir si estas inclusiones son cargas como tales (piedra caliza o sascab) o partículas que están allí accidentalmente (nódulos de cal que no fue bien mezclada, piedras parcialmente quemadas, etc.) dado que la composición mineral y la micromorfología son muy similares entre ambas.

Edificio	No. de muestra	Lugar de muestreo
Edificio 2	1	Estuco desprendido proveniente del segundo cuerpo bajo el relieve de la montaña sagrada del lado deteriorado.
	2	Estuco desprendido. Proveniente de unos esgrafiados en forma de piedra verde.
	3	Sección que ya estaba desprendida proveniente del lado derecho del relieve de la montaña .
	4	Sección ya desprendida del área entre ambas montañas.
	5	Sección desprendida del área de la montaña deteriorada.
	9	Sección tomada del área de la montaña sagrada
Plaza Pom	10	Muestra tomada <i>in situ</i> del área a la derecha de la montaña sagrada.
	6	Identificada por arqueología como VI- 19 Capa IIIc, 11 dic. 2009.
	7	Identificada por arqueología como ES-FN-1, derrumbe/nivel 2, 2009.
Pequeña Acrópolis	8	Identificada por arqueología como VI-18 Capa III c. La muestra que presenta capa pictórica azul sin amarillo fue denominada como 8a.
	11	muro 10 este
	12	muro 14 norte
	13	muro 14 norte
	14	muro 29 oeste
	15	muro 29 oeste
	16	muro 31 este
	17	muro 31 este
	18	muro 31 oeste
	19	muro 31 oeste
	20	muro 36 norte
21	piso	
22	muro 36 norte	
23	muro 9 sur	

Figura 3. Tabla de muestras utilizadas para hacer láminas delgadas y analizar por petrografía.

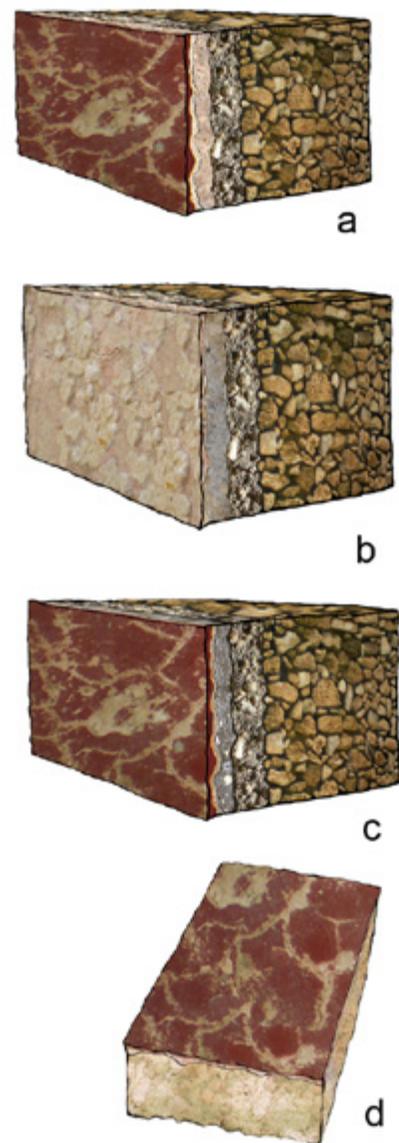


Figura 4. Esquemas de tipos de estucos: a. tipo 1, b. tipo 2, c. tipo 3, d. tipo 4.

Carbonatos

Los carbonatos se dividen en carbonatos de calcio (calcita, lublinita,² aragonita) y dolomita.

La calcita se encuentra en forma tanto de micrita³ como de esparita.⁴ Cabe mencionar que la micrita es la forma de calcita dominante en todas las muestras y representa más del ocho por ciento de los minerales presentes. Está formando la matriz cementante, así como seis tipos de inclusiones diferentes (véase figura 5):

Clase 1. Inclusiones de micrita color gris más oscuras que el cementante. Muchas veces tienen óxidos de hierro dispersos en su estructura y otras veces los óxidos están localizados en un área de la partícula. Estas son las inclusiones más abundantes.

Clase 2. Inclusiones micríticas grisáceas con poros de dimensiones considerables saturados de cristales aciculares de calcita. Ocupan el segundo lugar en abundancia.

Clase 3. Inclusiones micríticas con textura criptocristalina estratificada; los estratos pueden ser horizontales o tener formas irregulares. Ocupan el tercer lugar en abundancia.

Clase 4. Inclusiones de color pardo o siena, con nícoles cruzados.⁵ Se ven casi isotrópicos con colores muy bajos excepto por pequeñas partículas con un patrón de “cielo nocturno”.

Clase 5. Inclusiones muy homogéneas de color similar al de la micrita cementante. Exhiben fracturas interiores.

Clase 6. Inclusiones de micrita con textura criptocristalina con zonas grisáceas y negras intercaladas.

2 Carbonato de calcio con hábito acicular. También se conoce como calcita acicular.

3 Cristales de calcita menores a 4-5 micras.

4 Cristales de calcita mayores a 4-5 micras. De 4-10 micras se le conoce como microesparita, de 10 a 50 micras como pseudoesparita y de 50 micras en adelante como esparita.

5 Polarizadores colocados de manera perpendicular en el microscopio petrográfico.

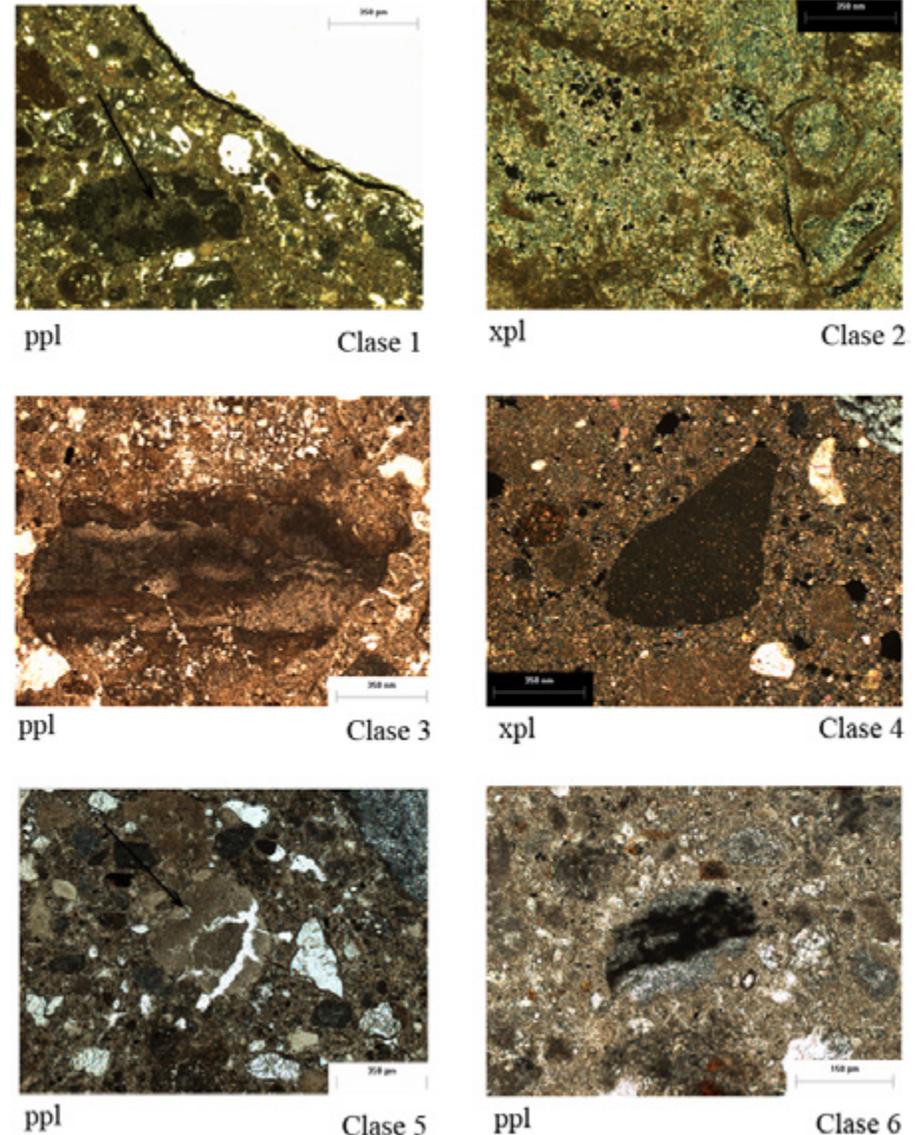


Figura 5. Fotografías de láminas petrográficas: clase 1. luz transmitida, partícula marcada con una flecha; clase 2. nícoles cruzados; clase 3. luz transmitida; clase 4. nícoles cruzados; clase 5. luz transmitida, partícula marcada con una flecha; clase 6. luz transmitida. Luisa Straulino.

Esparita y dolomita.- Los granos gruesos de calcita llamados esparita generalmente no se pueden distinguir de la dolomita en lámina delgada, por lo cual hay que realizar otros análisis. La difracción de rayos X mostró que los granos gruesos son de calcita, excepto en los relieves de Plaza Pom, donde alterna con dolomita. La esparita se encuentra generalmente formando parte de las inclusiones o rellenando fisuras (véase figura 6a).

Aragonita.- En las muestras se encontraron fragmentos de concha posiblemente formada por aragonita, aunque podría tratarse de su pseudomorfo de calcita. Se distinguen de los carbonatos de grano grueso cuando están en corte transversal porque generalmente tienen tres capas horizontales (véase figura 6c).

Lublinita.- Está conformada por calcita pero con un hábito cristalino acicular. Se encuentra en dos ubicaciones distintas, pero siempre formando una especie de tejido intrincado. La primera está en los poros de inclusiones micríticas o heterogéneas, y la segunda está en estratos superficiales sobre capas pictóricas e incluso en los costados y parte inferior. Este no es un mineral primario, sino un mineral neoforado por intemperismo biológico de la calcita (véase figura 6b).

Minerales no carbonatados

Arcillas.- Se encuentran como inclusiones en sí mismas o como parte de partículas heterogéneas, siempre en bloque. Las arcillas que muestran blancos de primer orden como color de interferencia se consideran arcillas 1:1, las arcillas que muestran colores de interferencia amarillos se denominan arcillas 2:1. Un caso especial lo constituyen las partículas anaranjadas encontradas en capas pictóricas al fresco. Estas partículas son

arcillas pigmentadas naturalmente por goethita, es decir, son materiales edafogénicos naturales utilizados como pigmento (véase figura 6d).

Cuarzo policristalino, monocristalino y criptocristalino.- Generalmente se encuentra cuarzo criptocristalino que se distingue por sus fracturas concoideas. Las muestras con más cuarzo fueron las del interior de los cuartos de la Pequeña Acrópolis, aunque las capas pictóricas de Plaza Pom tienen trazas (véase figura 6e).

Las arcillas y el cuarzo podrían haber formado parte de las cargas carbonatadas que se adicionaron o podrían ser parte del suelo (horizontes B o C), en especial las que tienen manchas de óxido de hierro, lo cual indica intemperización de los minerales.

Yeso.- El sulfato de calcio se encontró formando eflorescencias en la superficie y subeflorescencias en los estratos superiores. Este mineral no es primario, es un mineral neoforado por intemperismo de causa antropogénica y proviene del cemento utilizado por las reconstrucciones arqueológicas.

Hematita.- Óxido de hierro anhidro que se caracteriza por su intenso color rojo bajo luz reflejada. Se encuentra en nódulos de redondeados a subredondeados o en partículas tan pequeñas que no pueden distinguirse con el microscopio utilizado. Suele hallarse en las capas pictóricas y hay pequeños nódulos en los repellados, así como concentraciones dentro de algunas inclusiones como arcillas (véase figura 6f).

Especularita.- Tiene la misma composición química que la hematita, aunque presenta un hábito cristalino "micáceo". Es de color gris plateado brillante y tiene una forma rectangular y angulosa. Se encontró únicamente en capas pictóricas (véase figura 6f).

Limonita.- Lo que conocemos como limonita es una mezcla de varios óxidos de hierro de color amarillo visible con luz reflejada. Se encuentran pocos nódulos en el repellado. Es abundante en capas pictóricas de tonalidad amarilla.

Paligorskita.- No pudieron distinguirse con petrografía las características partículas fibrosas de la parte mineral del azul maya. Sin embargo, con MEB-EDS pudo notarse que las capas azules tienen una composición de sílice, aluminio y magnesio y con DRX pudieron distinguirse picos de paligorskita. No se sabe de minas prehispánicas de paligorskita en la región, por lo cual se ha propuesto que es un mineral foráneo (véase figura 6g).

Además de estos minerales, hay partículas compuestas de varios de ellos denominadas partículas heterogéneas. Aquí se incluyen los estucos reutilizados y las partículas edáficas (véase figura 6h) que se conforman de una matriz que combina arcillas ferruginosas con micrita. Esta matriz engloba otras partículas tanto carbonatadas como no carbonatadas e incluso orgánicas.

Inclusiones orgánicas

Tejidos vegetales.- Se localizaron tejidos vegetales leñosos (véase figura 7a) con estructuras típicas de la madera como traqueidas, radios y punteaduras y no leñosos que pueden mostrar las estructuras celulares (véase figura 7b) o estar conformados por fibras. Se localizaron principalmente en repellado medio y grueso.

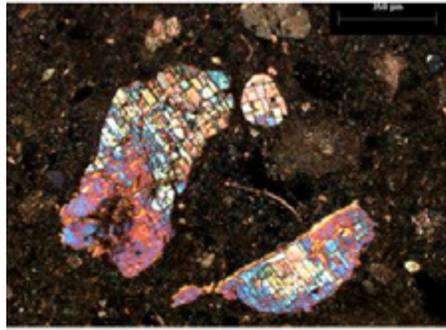
Tejido vegetal carbonizado.- Este conserva de vez en cuando estructuras o rasgos del tejido vegetal. Se localiza principalmente en repellados gruesos, aunque es particularmente abundante en los repellados medios de los aplanados en las jambas de la Pequeña Acrópolis (véase figura 7c).

Cianobacterias.- Son filiformes y de color verde. Se encuentran en la superficie de las muestras o en fisuras o espacios bajo las capas pictóricas. Se relacionan con la existencia de lublinita en las muestras (véase figura 7d).

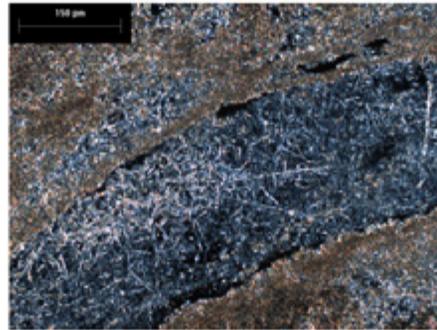
Posibles esporangios.- Son partículas redondas, de doble pared y color café rojizo o morado oscuro. Generalmente se encuentran agrupadas. Cabe mencionar que con MEB se localizaron redes de hifas formando micelios, esporas y esporangios (véase figura 7e).

Posibles líquenes.- Se observan como capas de diversas formas, aunque la mayor parte tienen formas redondeadas, de color amarillo-anaranjado. Se encuentran en la superficie de las muestras y se relacionan con la aparición de lublinita (véase figura 7f).

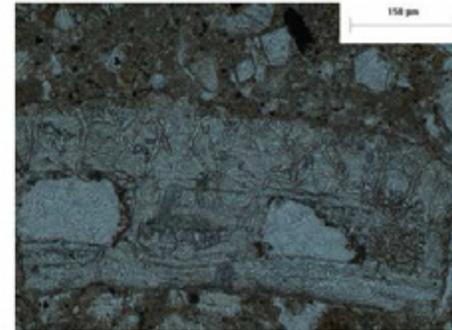
Se realizaron asimismo estudios con cromatografía de gases y espectrometría de masas en muestras de los tres edificios que demostraron que en los estucos intemperizados solamente se conserva glucosa, mientras en estucos conservados se observan monosacáridos como ramnosa, galactosa, manosa, xilosa, en diferentes porcentajes, así como glucosa y un compuesto llamado inositol proveniente de la descomposición de los monosacáridos (véase para porcentajes Straulino, 2015, pp.166).



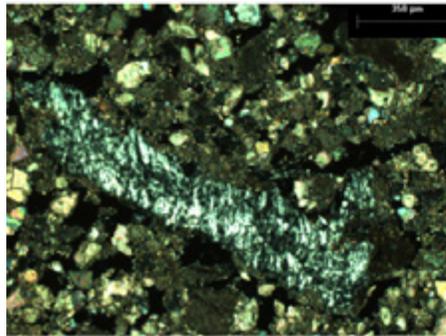
a



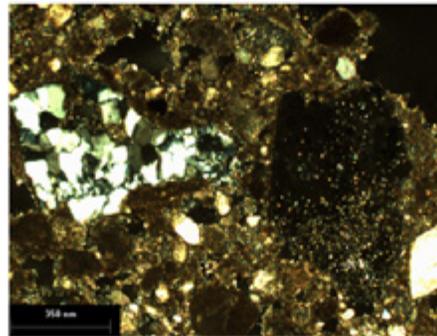
b



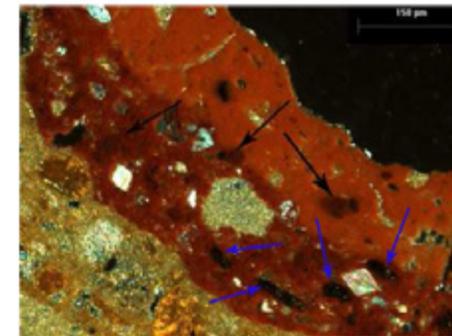
c



d



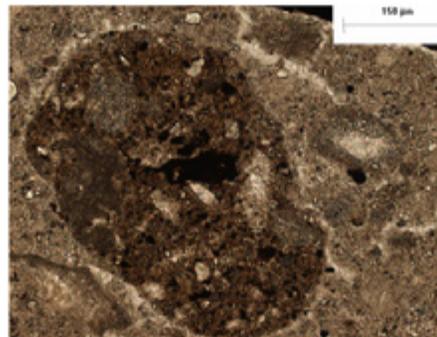
e



f

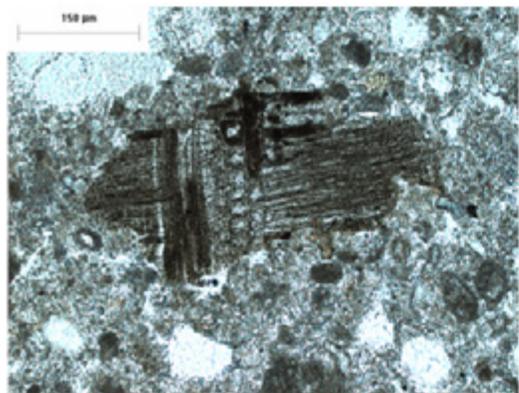


g

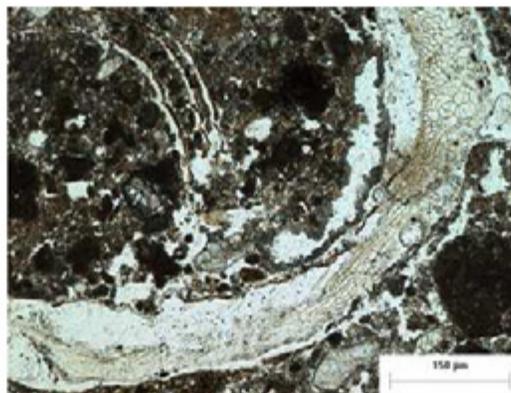


h

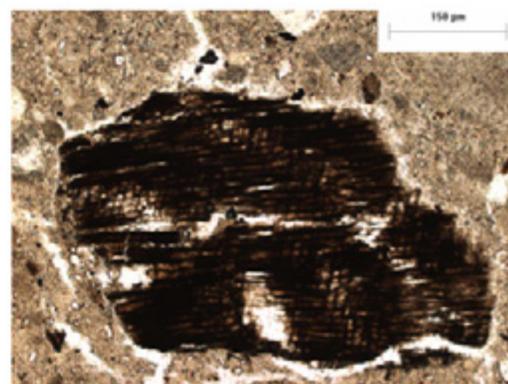
Figura 6. Fotografías de láminas petrográficas: a. cristales gruesos de carbonatos de calcio, nicoles cruzados; b. lublinita, nicoles cruzados; c. concha intemperizada, luz transmitida; d. arcilla 1:1, nicoles cruzados; e. cuarzo policristalino, nicoles cruzados; f. capas pictóricas, con flechas negras se marcan nódulo de hematita y con flechas azules se marca especularita, nicoles cruzados y luz reflejada; g. capa pictórica hecha con azul maya, nicoles cruzados y luz reflejada; h. partícula edáfica, luz transmitida. Luisa Straulino.



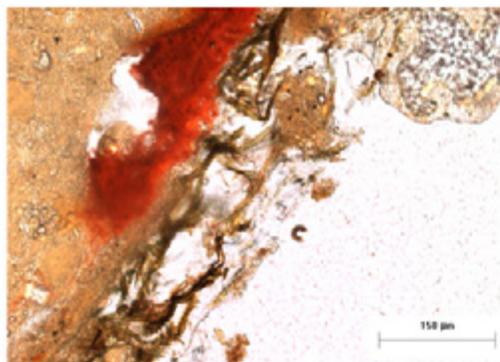
a



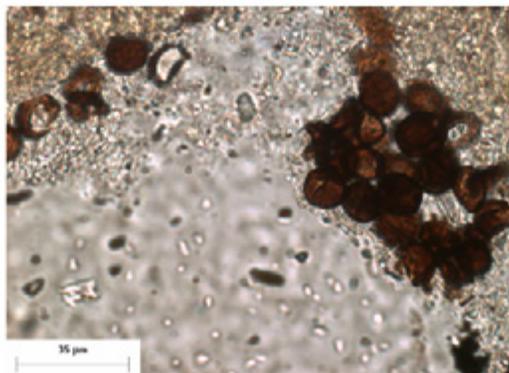
b



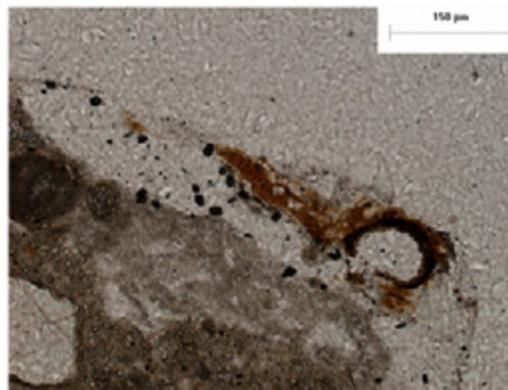
c



d



e



f

Figura 7. Fotografías de láminas petrográficas: a. tejido leñoso, luz transmitida; b. tejido no leñoso, luz transmitida; c. tejido vegetal carbonizado, luz transmitida; d. se observan cianobacterias de color verde seco sobre capa pictórica roja, luz transmitida con luz reflejada; e. posibles esporangios, luz transmitida; f. posibles líquenes, luz transmitida. Luisa Straulino.

Proporciones de cementante e inclusiones

Al observar la figura 8 pueden advertirse relaciones interesantes: las proporciones de las jambas del Edificio este y norte de la Pequeña Acrópolis y las de Plaza Pom son similares, por lo cual se sugiere que fueron hechos en la misma época.

Las proporciones en el Edificio sur son muy diferentes a las de los Edificios este y norte de la Pequeña Acrópolis, lo cual puede relacionarse con su edad, pues parece ser más tardío que estos dos últimos.

Los componentes del Edificio 2 y Plaza Pom son iguales y muy similares en frecuencia, aunque las proporciones del primero son totalmente diferentes al resto. Ello parece indicar que las inclusiones en estos edificios son específicas para realizar relieves de estuco al exterior, mientras las diferencias en proporciones parecen deberse a que éste es el más temprano de todos.

Los componentes de los estucos en las jambas del Edificio este, del norte y del estuco externo inferior (había dos repellados, uno sobre todo en las fachadas exteriores) de la Pequeña Acrópolis, así como sus proporciones, son bastante similares, por lo cual puede inferirse que fueron realizadas al mismo tiempo. Los repellados de las jambas del Edificio sur y el estuco externo superior tienen similitudes, por ello se sugiere que son de la misma época.

Por otra parte, puede observarse que los estucos de los paramentos internos y el piso del Edificio este de la Pequeña Acrópolis tienen más o menos la misma proporción. Aunque seguramente fueron hechos más o menos en la misma época, la diferencia entre ellos radica en la granulometría. El piso tiene más y más grandes inclusiones y la diferencia de estos dos estriba en su función. Dicho piso requiere de resistencia y por eso tiene inclusiones de granulometría gruesa, así el espacio ocupado por estas cargas grandes ocupa mayor área que el cementante. El estuco de los paramentos internos tiene

tantas cargas de granulometría media en comparación con el área que ocupa el cementante porque estaba protegido por las bóvedas y, por lo tanto, no requería de tanta cal para ser resistente a la intemperie.

Frecuencia de inclusiones en los distintos estratos

Los enlucidos tienen únicamente inclusiones carbonatadas y otras partículas con frecuencia muy baja, por lo cual puede inferirse que llegaron a estas mezclas de manera accidental.

En los repellados se nota un grupo que tiene una elevada cantidad de carbón que corresponden a las jambas de la Pequeña Acrópolis y al estuco externo inferior. Los repellados gruesos también contienen abundantes partículas de carbón. Posiblemente estas inclusiones se encuentren de manera intencional en las mezclas como forma de ahorrar energía, al no tener que limpiar la cal de los restos de carbón derivados de la calcinación o como un aditivo colocado para cambiar las propiedades de las mezclas, o incluso una combinación de ambas razones.

Es evidente también que los estucos internos tienen una gran cantidad de calcita de grano grueso en comparación con los demás, situación relacionada con su posición en el edificio. Al estar resguardados por bóvedas pueden tener menos cantidad de cementante, pues no están en contacto directo con el agua de lluvia principalmente. No obstante, al perder las bóvedas, estos son los estucos que más se deterioran por la rápida disolución de la matriz.

Se observa también que las inclusiones en el repellado medio y grueso son más o menos las mismas y con idéntica frecuencia, la diferencia radica en el tamaño de fracción representado.

En la figura 9 puede notarse que tanto el pedernal como las conchas se encuentran con frecuencias muy bajas y presentan dificultades para distinguirse con otras técnicas que no sea

el análisis de las láminas delgadas por estar como trazas y, por lo tanto, no poder distinguirse los picos, porque los picos de calcita dominan las muestras; o en el caso de las conchas porque pueden estar constituidas por pseudomorfos de calcita, y así es imposible distinguirlas de las inclusiones de carbonatos de calcio, excepto por sus propiedades ópticas y micromorfológicas.

Tampoco es posible distinguir por otros medios las partículas edáficas, pues están constituidas por muchos minerales que se distinguirían por separado en análisis como DRX. Además, los minerales que las conforman también son parte de otras inclusiones, por lo cual interpretar los resultados sin haber estudiado láminas petrográficas sería complicado.

Edificios			Estratos										Edades
			Enlucido				Repellado			Repellado gris			
			MA	C	PO	PI	MA	C	PO	MA	C	PO	
Pequeña Acrópolis	Este	Jambas	1	0.14	0.02		1	1.41	0.17	-----	-----	-----	422-521 d. C.
		Externo superior	1	0.15	0.06		1	1.00	0.22	-----	-----	-----	Sugerida 500-531 d. C.
		Externo inferior	1	0.11	0.03		1	1.69	0.38	-----	-----	-----	Sugerida 422-521 d. C.
		Piso	1	0.16	0.12		1	3.10	0.33	-----	-----	-----	Sugerida 422-521 d. C.
		Interior	1	0.21	0.02	0.01	1	3.00	1	-----	-----	-----	Sugerida 422-521 d. C.
	Norte	Jambas	1	0.12	0.02		1	1.34	0.32				463-508 d. C.
	Sur	Jambas	1	0.15	0.06		1	0.94	0.15				500-531 d. C.
		Interior	-----	-----	-----	-----	1	1.20	0.5	1	2	0.63	Sugerida 500-531 d. C.
Plaza Pom			1	0.24	0.06		1	1.40	0.14	-----	-----	-----	Sugerida 422-521 d. C.
Edificio 2			1	.020	0.20		1	0.63	0.31	1	0.94	0.37	274-316 d. C.

Figura 8. Tabla de proporciones en relación con la edad obtenida por arqueomagnetismo. Los colores iguales en las sombras de la tabla se marcan para facilitar los que fueron realizados al mismo tiempo.

Ubicación		Enlucido								
		pm	ph	pg	a	cb	pd	co	pl	s
Pequeña Acrópolis	Jambas edificio este	2.5	1	3	1	1	-	-	-	-
	Externo superior	3	1	2	-	-	-	-	-	-
	Externo inferior	2	1	2	-	-	-	-	-	-
	Piso edificio este	2	-	2	-	-	-	-	-	-
	Internos edificio este	2	-	5	-	-	-	-	-	-
	Jambas edificio sur	3	-	2	1	-	-	-	-	1
	Jambas edificio norte	3	-	2	1	1.5	-	-	1	1
Plaza Pom		3	1	3	1	-	-	-	-	-
Edificio 2		2.5	1	2.5	1	1	-	-	-	-

Figura 9. Tabla de frecuencia de inclusiones: pm-partículas micríticas, ph-partículas heterogéneas, pg-carbonatos de grano grueso, a-arcillas, cb-carbón, pd-pedernal (cuarzos micro y criptocristalinos), co-concha, pl-tejidos vegetales, s-suelo (partículas edáficas). Los números en la frecuencia corresponden a: 1-muy escaso (menos de 5 por ciento del área ocupada por inclusiones), 2-escaso (6-15 por ciento del área ocupada por inclusiones), 3-común (15-40 por ciento del área ocupada por inclusiones), 5-dominante (más de 70 por ciento del área ocupada por inclusiones).

Ubicación	Repellado medio								
	pm	ph	pg	a	cb	pd	co	pl	s
Pequeña Acrópolis	Jambas edificio este	4	4	4	2	3	1	2	1
	Externo superior	4	3	3	2	1	-	1	-
	Externo inferior	4	4	4	3	4	1	3	1
	Piso	4	4	4	2	1	-	-	-
	Internos	3	2	5	3	1	1	-	1
	Vano norte	4	3	4	3	4	-	1	1
	Interno sur	3	2	4	3	1	-	-	-
Jambas sur	4	5	4	3	4	1	1	1	
Plaza Pom	4	3	4	3	2	1.5	1	1	2
Edificio 2	4	3	3	1.5	1	1	1	1	2.5

Ubicación	Repellado grueso								
	pm	ph	pg	a	cb	pd	co	pl	s
Pequeña Acrópolis	Interior sur	3	4	4	3	4	-	2	-
Edificio 2		4	3.5	3	2.5	3	1.5	1	1.5

Figura 9. Tabla de frecuencia de inclusiones: pm-partículas micríticas, ph-partículas heterogéneas, pg-carbonatos de grano grueso, a-arcillas, cb-carbón, pd-pedernal (cuarzos micro y criptocristalinos), co-concha, pl-tejidos vegetales, s-suelo (partículas edáficas). Los números en la frecuencia corresponden a: 1-muy escaso (menos de 5 por ciento del área ocupada por inclusiones), 2-escaso (6-15 por ciento del área ocupada por inclusiones), 3-común (15-40 por ciento del área ocupada por inclusiones), 5-dominante (más de 70 por ciento del área ocupada por inclusiones).

Discusión

Los cuatro tipos de estucos corresponden a distintas maneras de hacer y colocar mezclas de cal según las necesidades y funciones de cada espacio en cada edificio.

En cuanto a las inclusiones, puede plantearse que las tres primeras clases de inclusiones micríticas, las más abundantes, pertenecen a las formaciones de alteritas⁶ en la región, es decir caliches y sascab. La clase 3 se identifica sin duda alguna con los caliches por su estratificación, mientras la clase 1 de estructura esencialmente peloidal y la clase 2 conformada por fragmentos alterados también pueden formar parte de estos caliches o de las formaciones de sascab que se constituyen de material alterado de las calizas parentales (Scholle, James y Read, 1989, p. 168, Straulino, 2015).

De las clases 4, 5 y 6 puede plantearse lo siguiente: partículas parecidas a la clase 4 y con las mismas características fueron identificadas por Villaseñor (2010, p. 205) como grumos de cal. La clase 5 fue identificada por Guillot (2015) como posibles piedras que no se calcinaron por completo y se fracturaron por la decarbonatación de las mismas durante la cocción, aunque también podrían ser grumos de cal viva que no se apagaron adecuadamente o no se mezclaron bien (cf. Coutelas, 2003, pp. 30-33). La clase 6 pueden ser grumos de cal, pero contaminados con cenizas y restos de carbón (Guillot, 2015). Por las características de algunas de ellas también puede sugerirse que fueron partículas de roca mal calcinadas y saturadas de hollín. Otra posibilidad es que solo se trate de

6 Resultado de la alteración química de una roca. Nos referimos al sascab y los caliches, que son lajas duras que se hallan en el paisaje kárstico de Yucatán. Los caliches suelen coronar la estratigrafía siendo lajas duras de carbonatos de calcio de centímetros a metros de profundidad bajo las cuales se encuentran de uno a varios metros de sascab. Bajo estas alteritas ya se halla la formación rocosa geológica.

fragmentos de micrita con secciones con relieve óptico mucho más alto que el circundante (Straulino, 2015).

Asimismo, los granos gruesos de carbonatos tienen rasgos de disolución o, frecuentemente, hierro disperso en su estructura. Esto indica que son materiales intemperizados que además estuvieron expuestos a la precipitación o iluviación de óxidos de hierro de horizontes superiores parecidos a los procesos pedogenéticos descritos por Cabadas, Solleiro, Sedov, Pi-Puig y Alcalá, 2010 y Sedov, Solleiro-Rebolledo, Fedick, Pi-Puig, Vallejo-Gómez y Flores-Delgadillo, 2008. Caso especial es el de las inclusiones de grano grueso de los paramentos internos de la Pequeña Acrópolis que tienen bordes angulosos y frescos. Esto podría señalar que pertenecen directamente a una formación rocosa geológica y no a sus alteritas, como los anteriores, pero por su forma pueden ser pseudomorfo de calcita de una roca dedolomitizada⁷ (véase Straulino, 2015, pp. 196-197).

Las arcillas y el cuarzo pueden pertenecer a los elementos alóctonos⁸ de las rocas utilizadas o de las alteritas, aunque incluso están presentes en las cubiertas edáficas de la región. Se determinó que ni las arcillas ni el cuarzo tuvieron activación térmica y por lo tanto no formaron zonas de reacciones hidráulicas, por lo cual puede descartarse que estos minerales provengan de la piedra utilizada para hacer cal, pues de ser así tendrían que haberse calentado a 900° y por lo tanto haber sufrido modificaciones. Por el contrario, podrían haber formado parte de las cargas adicionales o ser parte del suelo

7 La dedolomitización es un proceso inverso al que produce dolomita. Sucede cuando en la diagénesis la solución está muy enriquecida de iones calcio. La solución puede supersaturarse con CaCO_3 con respecto a MgCO_2 . La dolomita entonces se disuelve y en su lugar precipita calcita cristalina como pseudomorfo o en una forma nueva.

8 Material transportado de otro lugar hacia donde se deposita.

(de los horizontes B o C), sobre todo aquellas con manchas de óxidos de hierro.

A su vez, las conchas (intemperizadas y muy incompletas) y las partículas edáficas (horizonte A, por la gran cantidad de carbón y tinte parduzco dado por materia orgánica) pueden haber sido adicionadas de manera accidental al revolver las mezclas directo sobre el suelo.

El carbón está en gran cantidad en todos los repellados gruesos y en repellados medios de las jambas de la Pequeña Acrópolis. Muy probablemente lo hayan añadido como aditivo de manera intencional para modificar las propiedades de las mezclas de cal o quizá no se hayan separado las cenizas de la caliza quemada al apagarse lo que supondría un ahorro energético. Con respecto a adicionar carbón de madera a las mezclas se encontró en la literatura europea que las cenizas se utilizaban en la fabricación de morteros expuestos sucesivamente a ambientes húmedos y secos (Coutelas 2003, p. 84).

Por otro lado, la hematita, la limonita y la goethita son minerales formados por óxidos de hierro presentes en los suelos de la región (Sedov *et al.*, 2008, Cabadas *et al.*, 2010). Su constante asociación con arcillas hace pensar que los mayas aprovechaban los horizontes B del suelo para obtener pigmentos útiles. La especularita y la paligorskita son minerales de un origen geológico distinto al ambiente de Dzibanché, por lo cual fueron importados. La hematita especular requiere de procesos térmicos para su formación, ya sean volcánicos o hidrotermales y la paligorskita se forma a partir de la alteración de ceniza volcánica en un ambiente marino somero y rico en magnesio, y aunque hay muchos depósitos de este mineral en la península de Yucatán, los únicos depósitos reconocidos culturalmente por los habitantes del área maya como proveedores de este mineral son el cenote de Sakalum y el yacimiento de Yo'Sah Kab (Arnold, 2005; Arnold, Bohor, Neff, Feinman, Williams, Dussubieux y Bishop, 2012).

Comúnmente se dice que los estucos del área maya en general tienen aditivos orgánicos para cambiar las propiedades de las mezclas de cal, y se ha demostrado en diferentes ocasiones que hay monosacáridos presentes en las muestras (Magaloni, 2001; Vázquez, 2010; Jáidar, 2007). A nuestro parecer, la presencia de monosacáridos no es suficiente para aseverar, como lo indican algunas fuentes etnográficas, que los mayas ponían aditivos en todas las mezclas de cal. Como puede verse en las secciones anteriores se encontraron además de carbón, otros residuos vegetales como tejidos leñosos y no leñosos. Los monosacáridos encontrados durante este trabajo se parecen más a los hallados en componentes de los mismos, como son la celulosa y las hemicelulosas.

Empero, no hay que olvidar la presencia de microorganismos, pues en los estudios de técnicas de manufactura suelen olvidarse tanto los agentes como los mecanismos y efectos de intemperismo desviando las posibles interpretaciones de los resultados. La cantidad de polisacáridos que los componen y producen es enorme: pueden tener exopolisacáridos, polisacáridos capsulares. Producen también sustancias extracelulares conformadas por distintos monosacáridos, los mismos que forman los polisacáridos de las plantas. Por ello, la presencia de estos compuestos no determina la presencia de aditivos como gomas, por lo cual hay que ser cuidadosos con este tipo de señalamientos.

Aunado a esto se presenta el hecho de haber encontrado inositol, producto de la descomposición de los monosacáridos, por lo que muy probablemente las proporciones en las cuales se encuentran estos ya no correspondan con su compuesto originario, pues se han degradado con el tiempo. Así, es difícil decir que cierta combinación de monosacáridos en tales porcentajes corresponde con los espectros de tal compuesto original, ya que las muestras utilizadas como comparativos generalmente no están deterioradas.

Ahora bien, las diferencias entre las proporciones en los estucos parecen deberse a dos factores: la temporalidad y la función arquitectónica de los edificios. Así, los repellados en interiores tenían una baja proporción de cal en comparación con las cargas y además tenían cargas mucho más angulosas, lo cual proporciona mayor porosidad a las mezclas de cal. Por otro lado se encontró en los pisos otra de las mezclas con una proporción alta de cargas. Posiblemente eso se deba a que por la tracción de la gente al caminar se necesitaba un material resistente dado por las cargas, en comparación con la matriz de cal que en general tiende a erosionarse más rápido.

Además se nota que en general las mezclas de cal de exteriores tienen menos poros y mucha mayor cantidad de matriz de cal, lo que las hace más resistentes a la disolución provocada por el agua de lluvia.

Incluso la elección de hematita especular para las capas pictóricas de las jambas y fachadas exteriores implica un acto deliberado, pues con la luz del sol, estas partículas brillarían con diferentes intensidades.

Ahora bien, en relación con las dataciones y los registros epigráficos que existen para Dzibanché, puede decirse que los edificios de la Pequeña Acrópolis se habrían construido con un margen de un poco más de 100 años (422-531 d. C.), construyéndose al último el Edificio sur. Según la cronología propuesta por Martin y Grube (2002, pp. 101-104) y Velázquez (2004), los edificios que coronan el basamento de este edificio se habrían construido (o al menos puede decirse que se repellaron) en los gobiernos de la dinastía Kaan, anteriores a Testigo Cielo (561-572 d. C.), que corresponden a Yuknoom Ch'e'n I (?-520 d. C.) y Tuun K'ab' Hix (520-546 d. C.).

El altorrelieve de Plaza Pom correspondería también a esta época, lo cual coincide con la aparición de un glifo facturado en estuco que se lee *k'uhul ahau Kaan* en los escombros de este edificio. El relieve de la Estructura 2 (se ubica en una

de las estructuras subanteriores a la construcción del templo, que se data para 530-560 d. C.) se habría construido incluso antes de cualquier mención de la dinastía Kaan (272-316 d. C.), revelando la capacidad constructiva y el conocimiento técnico que ya tenía en el Clásico temprano la sociedad que habitaba este lugar. Cabe señalar que las dataciones obtenidas con arqueomagnetismo revelan cuándo fue colocada la capa pictórica roja en los repellados. Estas dataciones fueron en casi todos los casos de 50 a 100 años más tempranas que las apuntadas por la arqueología. No obstante, cabe recordar que todas las técnicas tienen un rango de error determinado, y para proponer una cronología del sitio lo mejor es tomar las dataciones obtenidas por varios medios y realizar un estudio con estadística Bayesiana (Soler, et al.).

Conclusiones

Los mayas que vivían en Dzibanché tenían un conocimiento técnico innegable para hacer mezclas de cal adecuadas para cada espacio y cada función en los edificios que construían, ya fueran basamentos funerarios, edificaciones administrativas o residenciales. Modificaban las proporciones y los materiales utilizados, según las características de resistencia o estabilidad que querían obtener e incluso ahorran energía y material, haciendo el conocimiento técnico no solo efectivo sino eficiente. Incluso manejaban los pigmentos según fuera conveniente, al fresco o al falso fresco y con diferentes calidades, reservando la brillante hematita especular para las secciones donde iba a incidir directamente el sol, con lo cual daban un brillo peculiar a los acabados. Estos conocimientos, como puede observarse, estaban ya desarrollados para el Clásico temprano y la técnica se fue transmitiendo y modificando, según necesidades, a lo largo del tiempo.

Es indispensable mencionar lo efectivo del análisis con láminas delgadas. Permite conocer en poco tiempo y a un muy bajo costo: mineralogía, micromorfología, efectos de intemperismo, materiales primarios y neoformados, distribución espacial de cada elemento, etc., distinguiendo incluso partículas o minerales hallados en muy poca cantidad. Incluso pueden observarse elementos biológicos y orgánicos como tejidos vegetales y saber si aún conservan parte de la cristalinidad de la estructura celulósica, así como verificar la presencia de microorganismos como cianobacterias, hongos y líquenes. Cabe señalar que tiene limitaciones, como la incapacidad para distinguir entre granos gruesos de calcita y dolomita, y que la identificación de los componentes depende de la pericia, habilidades y conocimientos de quien efectúa el análisis; pero son fácilmente subsanables.

Agradecimientos

Agradecemos a la Universidad Politécnica de Valencia, en especial a las doctoras Teresa Doménech y Laura Osete, por la identificación de los compuestos orgánicos de las muestras, en el marco de una estancia académica financiada por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Igualmente agradecemos al Centro INAH Quintana Roo y a la delegada Adriana Velázquez Morlet, por las facilidades otorgadas para la toma de muestras.

Referencias

Arnold, D. E. (2005), "Maya blue and palygorskite", *Ancient Mesoamerica*, vol. 16, núm. 1, pp. 51-62.

____ B. F. Bohor, H. Neff, G. M. Feinman, P. R. Williams, L. Dussubieux y R. Bishop (2012), "The first direct evidence of Pre-Columbian sources of palygorskite for Maya Blue", en *Journal of Archaeological Science*, vol. 39, pp. 2253-2260.

Brown, G. (1987), "Mortars for Tropical Archaeological Sites", en *American Preservation Technology Bulletin*, vol. XIX, núm. 3, pp. 43-50.

____ (1990), "Testing of Concretes, Mortars, Plasters, and Stuccoes", en *Archaeomaterials*, vol. 4, pp. 185-191.

____ (1996), *Analyses and History of Cements*, Canadá, Gordon Brown, Publisher.

Cabadas, H. A., E. Solleiro, S. Sedov, T. Pi-Puig y R. Alcalá (2012), "The complex genesis of red soils in Peninsula de Yucatan, Mexico: Mineralogical, micromorphological and geochemical proxies", *Eurasian Soil Science*, vol. 43, núm. 13, pp. 1-19.

Coutelas, A. (2003), "Petroarcheologie du mortier Gallo-Romain. Essai de reconstitution et d'interpretation des chaînes opératoires: du materiau au matier antique", tesis de doctorado, Universidad París I, no publicada.

García, C. (2011), “La tecnología de la escultura arquitectónica modelada en estuco de la Sub II C-I: implicaciones sociales para el preclásico en Calakmul”, tesis de maestría, Mérida, Facultad de Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán.

Goodall, R. A. (2007), *Spectroscopic Studies of Maya Pigments*, tesis de doctorado, Australia, School of Physical and Chemical Science, Queensland University of Technology.

Guasch, N. (2009), “Caracterització dels materials constitutius de les bases de preparació de les pintures murals a les terres baixes maies del nord (península de Yucatán, Mèxic)”, tesis de máster, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.

Guillot, C. (2015), “L’art de bâtir a Río Bec”, borrador de tesis, Universidad de Montreal, en preparación.

Hansen, E. F., R. D. Hansen y M. R. Derrick (1995), “Los análisis de los estucos y pinturas arquitectónicas de Nakbé: resultados preliminares de los estudios de los métodos y materiales de producción”, en *Memorias del VIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala 1994*, Guatemala, Museo Nacional de Antropología y Etnología, pp. 456-470.

____ C. Rodríguez-Navarro y R. Hansen (1997), “Incipient Maya burnt lime technology: characterization and chronological variations in Preclassic plaster, stucco and mortar at Nakbé, Guatemala”, en B. Vandivier, J. R. Druzik, J. F. Merkel y J. Stewart (coords.), *Materials Issues in Art and Archaeology V*, Pittsburgh, Materials Research Society, pp. 207-216.

____ C. Rodríguez-Navarro (2002), “Los comienzos de la tecnología de la cal en el mundo Maya: innovación y continuidad desde el Preclásico Medio hasta el Clásico Tardío en Nakbé, Petén, Guatemala”, en *XV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Guatemala, Museo Nacional de Antropología y Etnología, pp. 183-187.

Jáidar, Y. (2007), “Los extractos vegetales usados como aditivos en los morteros de cal con fines de conservación”, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía.

Magaloni, D. (1998), “El arte en el hacer: Técnica pictórica y color en las pinturas murales de Bonampak”, en De la Fuente, Beatriz (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Bonampak. Vol. II*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp. 49-80.

____ (2001), “Materiales y técnicas de la pintura mural maya”, en De la Fuente, Beatriz (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Área maya*, vol. II, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp. 155-198.

Martin, S. y N. Grube. (2002), *Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*, Nueva York, Thames & Hudson.

McVey, L. (1998), “A Characterization and analysis of the floor plasters from the acropolis at Copan”, tesis de maestría, Pennsylvania, Graduate program in Historic Preservation, University of Pennsylvania.

Scholle, P.A., N. P. James y J. F. Read (1989), *Carbonate Sedimentology and Petrology*, vol. 4, American Geophysical Union, Short Courses in Geology.

Sedov, S., E. Solleiro-Rebolledo, F. L. Fedick, T. Pi-Puig, E. Vallejo-Gómez y M. L. Flores-Delgadillo (2008), “Micromorphology of a soil Catena in Yucatán: pedo-genesis and geomorphological processes in a tropical Karst Landscape”, en Kapur, S., A. Mermut y G. Stoops (coords.), *New Trends in Soil Micromorphology*, Berlín, Springer, pp. 19-37.

Straulino. L. (2015), “Hacer mezclas de cal en Dzibanché durante el Clásico Temprano: La temporalidad y la función arquitectónica como determinantes”. tesis de maestría, México, UNAM.

Vázquez, X. y M. Villegas (1993), “Los estucos modelados del Palacio y del Templo de las Inscripciones de Palenque: una metodología de análisis para la técnica de manufactura”, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía.

Vázquez de Agredos, M. L. (2010), *La pintura mural maya. Materiales y técnicas artísticas*, Mérida, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales-UNAM.

Velásquez, E. (2004), “Los escalones jeroglíficos de Dzibanché”, en Nalda, E. (coord.), *Los cautivos de Dzibanché*, México, INAH-Conaculta.

Villaseñor, I. (2009), “Lowland Maya lime plaster technology: a diachronic approach”, tesis doctoral, University College London.

_____ (2010), *Building materials of the ancient Maya. A study of archaeological plasters*, Saarbrücken, Lambert.

Zetina, S. (2008), “Análisis de la técnica de manufactura de los mascarones de estuco del Edificio A-1 y B-4 de Kohunlich, Quintana Roo”, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía.

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

Tejiendo nuevos modos de gestión del patrimonio cultural: el caso del proceso de saneamiento físico-legal de la ciudad inca de Vilcashuamán, Perú

Oscar Omar Espinoza Martín
María Marlene Gildemeister Flores

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N IV

ISBN: 978-607-484-964-6

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

Palabras clave

Gestión del patrimonio cultural, conflictos sociales, comunidades andinas, Proyecto Qhapaq Ñan.

Resumen

En términos de capital cultural, el patrimonio cultural constituye un espacio de conflicto y negociación donde el Estado, el sector privado y la sociedad civil disputan la administración de un conjunto de símbolos objetivados. En el contexto peruano, esta situación presenta características particulares, por ejemplo, las políticas proteccionistas de monumentos arqueológicos operan en gran medida por medio de la (re)creación de un distanciamiento entre comunidades campesinas y Estado. Frente a este escenario, el Proyecto de Tramo Vilcashuamán-La Centinela incentiva una serie de estrategias donde la participación y el empoderamiento son vehículos para el mejoramiento de las condiciones de vida de poblaciones históricamente excluidas.

Introducción

Los conflictos sociales son una constante en la historia política del área andina y, especialmente, en el actual territorio peruano. Desde el establecimiento de formas complejas de organización social durante el periodo Arcaico Tardío (3000-1500 a. C.) hasta nuestros días, la conflictividad social ha desempeñado un papel crucial en el devenir histórico y subjetivo de los diferentes grupos sociales que han habitado los Andes.

Los conflictos sociales pueden ser definidos como procesos sociopolíticos complejos en los que se despliegan relaciones de poder, en constante transformación e inversión, entre una serie de actores/as que buscan controlar un mismo objeto y, en el proceso, articulan demandas y acciones políticas específicas con la finalidad de conseguirlo (Foucault, 1977). Además, podrían generar episodios de violencia asociados, en el caso de conflictos de larga duración, a procesos de reivindicación identitaria (Coronel y Panfichi, 2014, p. 15). La conflictividad es parte de la vida en sociedad, sin embargo lo que varía es la cantidad y forma en la que se expresa. Los tipos de conflictos a los que nos referiremos involucran instituciones gubernamentales y comunales que, desde el siglo pasado, han estado inmersas en una serie de relaciones de desconfianza que no solamente han repercutido en la vida de mujeres y hombres, sino en el rumbo que siguió la construcción de la moderna nación peruana.

En este sentido, entendemos el patrimonio cultural no como un listado de bienes y productos, sino como un proceso mediante el cual se acumula, renueva y produce una serie de percepciones alrededor de determinados objetos, prácticas y conocimientos, cuya administración deviene en una plataforma social que no solo activa el mismo proceso de subjetivación, sino la negociación política e identitaria entre las partes que disputan su control (Canclini, 1999; García Gualda, 2013). El estudio de caso que presentamos es un ejemplo de los papeles que asumen cada uno de los/as actores/as sociales involucrados/as en la problemática patrimonial y cómo, a partir de estos, se articulan respuestas consensuadas y conflictivas al mismo tiempo.

Comunidades y Estado peruano: entre la desconfianza y la necesidad

En la corta vida republicana del Perú, las relaciones entre las organizaciones comunales altoandinas y el Estado peruano, han estado marcadas por la tensión y el conflicto, especialmente a partir de la búsqueda por acceder a una verdadera ciudadanía. Así, el siglo XX representa un punto crítico en el desenvolvimiento de las relaciones entre comunidades y Estado. De un lado, se establecieron un conjunto de políticas proteccionistas, como el reconocimiento de su existencia legal en 1920 (Ames, 2009, p. 93; Robles, 2002, pp. 60-63). Por su parte, el sujeto político indígena empezaba a fortalecerse y demandar una mayor participación en la vida política del país; por ejemplo, surgen movimientos de recuperación de tierras como respuesta a los abusos de los gamonales.¹

A finales de la década de 1950 e inicios de la de 1960 surgen diversos sindicatos agrarios, especialmente en la sierra sur del Perú, organizados a partir de la recuperación pacífica de las tierras usurpadas por hacendados civiles y religiosos, quienes en un primer momento contaron con el apoyo del aparato gubernamental. Los levantamientos se multiplicaron por todo el centro y sur del país, fortaleciendo la organización comunal y la revitalización de la propiedad común, a pesar de los contradictorios esfuerzos de los gobiernos de turno por canalizar el descontento social (Blanco, 1972; Rivera, 2004; Neira, 2008).

¹ La precaria república naciente posibilitó el desarrollo del gamonalismo como sistema de explotación y servidumbre en el que las poblaciones indígenas estaban obligadas a pagar rentas en forma de trabajo o bienes por el uso del territorio que anteriormente les pertenecía. Las haciendas presentaban un régimen sociopolítico interno sustentado en la autoridad del gamonal y la mano de obra indígena (Flores Galindo, 1990; Manrique, 1991).

El proceso de reforma agraria instituido por el gobierno militar del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) significó la legalización de las recuperaciones de tierras. El sistema latifundista y las relaciones de poder gamonal-campesino/a se extinguieron mediante la expropiación y transferencia de las grandes y medianas haciendas, en beneficio de los trabajadores asalariados permanentes de los propios latifundios y las comunidades campesinas que así lo reclamaban. La administración de los grandes complejos agroindustriales costeños pasó a manos de obreros y campesinos, quienes desempeñaron funciones como socios y trabajadores al mismo tiempo, en cooperativas y asociaciones de producción agraria. Sin embargo, esta imprecisa figura laboral sumada a la falta de personal administrativo calificado y la baja rentabilidad de las cooperativas, desplazó la reforma del lado de la solución al problema (Eguren, 2009; Seligmann, 1991).

A finales de siglo, durante los años del conflicto armado interno (1980-2000), el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso aprovechó la ausencia del Estado y las relaciones inequitativas que promovía para imponer mediante la violencia un modelo de Estado comunista totalitario, lo que trajo como consecuencia una brutal respuesta militar-estatal que desató una guerra civil interna (Theidon, 2004). A medida que se desarrollaba el conflicto, las comunidades se encontraban entre dos frentes, los grupos subversivos y las fuerzas militares, lo que resultó en la pérdida de miles de vidas, casos de violencia sexual contra mujeres y desplazamientos forzosos de poblaciones enteras. Según la Comisión de la Verdad y Reconciliación, establecida diez años después de los sucesos, se calcula que 42.5 por ciento del total de víctimas de muertes y desapariciones se concentran en la región sur-central del país (Ayacucho, Huancavelica y parte de Abancay); asimismo un tercio de esta población fue movilizad a otros lugares (CVR, 2003, p. 15).

Estas pérdidas tuvieron mucho impacto sobre el futuro de las comunidades campesinas: precarización de sus condiciones de vida, daños físicos y psicológicos con secuelas que aún persisten, disminución de la población económicamente activa que garantice la producción rural, incremento de las migraciones como resultado de los desplazamientos masivos y un mayor distanciamiento y desconfianza hacia el Estado y sus instituciones.

A partir de la primera década del siglo XXI, y como consecuencia de la instauración de un régimen económico neoliberal en el decenio de 1990, hay un sostenido aumento de conflictos sociales a medida que muchas comunidades andinas y amazónicas ven vulnerados sus derechos (territoriales, ambientales y sanitarios), ante las facilidades jurídicas que, desde el Estado, son otorgadas a las grandes empresas transnacionales de explotación minera y petrolera (Red Muqui y Grufides, 2015). Lo que se agrava ante la ausencia de canales institucionales confiables de diálogo y negociación (Coronel y Panfichi, 2014).

Este breve recuento de las relaciones entre comunidades y Estado nos invita a reflexionar acerca de cómo su distanciamiento es una práctica demasiado común en la historia republicana del Perú y de qué forma los espacios de diálogo podrían constituir escenarios idóneos para la gestión de conflictos sociales y la negociación de diversas problemáticas, incluida la cultural. Estos/as actores/as se han visto inmersos/as en un entramado de relaciones de poder donde la desconfianza y el recelo han caracterizado espacios de (des)encuentro. Es a partir del disenso, sedimentado por años de mutuo desacuerdo y conflicto, que enmarcamos la problemática sobre el patrimonio cultural que exponemos a continuación. Cultura y conflicto son las caras de una misma moneda, en especial cuando se juxtaponen medios de subsistencia y patrimonios culturales.

Proyecto Qhapaq Ñan

El Qhapaq Ñan es un proyecto creado en el 2001 por el Estado peruano, a través del Ministerio de Cultura, con la finalidad de investigar, registrar, conservar y poner en valor la red de caminos incas y sitios arqueológicos asociados ubicados dentro del territorio nacional. Este excepcional sistema vial fue construido entre los siglos XV y XVI durante los sucesivos gobiernos que forjaron el Tawantinsuyu o Imperio inca, como parte de un proyecto político que buscaba vincular física y simbólicamente a los diversos grupos sociales conquistados para sustentar la posición privilegiada de la élite inca (véase figura 1). Su existencia garantizaba el control de las regiones anexas; la circulación de los tributos; el suministro de alimentos, ropa y armas en las colcas o depósitos estatales; las campañas militares; el tráfico de información entre las provincias y el Cusco, y las peregrinaciones hacia los más importantes centros ceremoniales (Regal, 1936, Hyslop, 1984, Rostworowski, 2014 [1988], Jenkins, 2001, D'Altroy, 2015).

La gestión de un camino de más de 14 000 kilómetros constituye un reto para el Estado peruano, pues no cuenta con los recursos económicos suficientes para el tipo de administración que se plantea realizar, una donde las comunidades y poblaciones desempeñen un papel fundamental. Sin embargo, los esfuerzos realizados tienen como objetivo la puesta en uso social del Camino Inca y de los patrimonios culturales asociados a este. La puesta en uso social involucra la gestión del patrimonio cultural a partir del establecimiento de espacios de diálogo institucionalizados donde los intereses y necesidades de la sociedad civil y las entidades gubernamentales competentes constituyan el insumo para la toma de decisiones (Canclini, 1999, p. 24; Marcone y Ruiz, 2014, p. 119). Es decir, la finalidad del proyecto es fomentar encuentros, no exentos de disensos, donde las voces de las comunidades sean tomadas

en cuenta y marquen la pauta al momento de, por ejemplo, elaborar planes de manejo o proyectos de investigación.



Figura 1. Mapa del Gran Sistema Vial Andino o Qhapaq Ñan. Elaboración, Proyecto Qhapaq Ñan - Sede Nacional.

Proyecto de Tramo Vilcashuamán-La Centinela

El Proyecto de Tramo Vilcashuamán-La Centinela (en adelante Proyecto de Tramo V-LC) inició sus actividades en el 2014 con la finalidad de poner en uso social el impresionante tramo del Camino Inca y los sitios arqueológicos asociados que se ubican entre las regiones de Ica, Huancavelica y Ayacucho (véase figura 2).

Este camino tiene más de 260 km de extensión y comienza a unos 3800 msnm en el poblado histórico de Vilcashuamán, ciudad caracterizada por la coexistencia de restos materiales que van desde el Tawantinsuyu hasta la república temprana, desde el cual se llega a la hacienda real de Pomacocha, posiblemente construida para el descanso de la élite inca. Pasando por la fría puna huancavelicana, llegamos a Inkawasi



Figura 1. Mapa del Gran Sistema Vial Andino o Qhapaq Ñan. Elaboración, Proyecto Qhapaq Ñan - Sede Nacional.

de Huaytará y al poblado histórico de Huaytará, asentamientos incas ubicados en zonas estratégicas para el control del valle alto del río Pisco. Descendemos hasta los 800 msnm para encontrar el complejo arqueológico de Tambo Colorado, en la actual región Ica, que habría sido un centro político-administrativo importante para la convivencia de las élites incas y locales. Finalmente, seguimos el camino costero y llegamos a La Centinela, ubicado en el actual distrito de Chincha, un gran centro urbano de aproximadamente 55 hectáreas, cuyo patrón arquitectónico es producto de las intervenciones y remodelaciones incas sobre edificaciones anteriores (Canziani, 2009, Santillana, 2012, Polo, 2013).

El Proyecto de Tramo V-LC cuenta con un grupo de profesionales de distintas especialidades que, junto con las poblaciones y comunidades campesinas aledañas al camino, incentivan la (re)apropiación social del patrimonio cultural como vehículo para el mejoramiento de las condiciones sociales, educativas, económicas y ambientales de grupos sociales históricamente subalternizados, fomentando el uso racional y sostenido del capital cultural para las necesidades que consideren urgentes. En este sentido, nuestros enfoques de trabajo son:

a. Fortalecimiento de identidades y del tejido social. Nuestras intervenciones procuran insertarse en las dinámicas culturales locales mediante acciones que hacen uso de las formas de organización, trabajo, deliberación y celebración propios de cada población. Junto con las organizaciones comunales, a través de sus juntas directivas, organizamos faenas de limpieza o de conservación preventiva de sitios arqueológicos, con el objetivo de fortalecer las relaciones con sus patrimonios culturales.

b. Empoderamiento de grupos de mujeres. Implica la generación colectiva de procesos de fortalecimiento de capacidades con el objetivo de que las mujeres puedan tomar el control

de sus proyectos de vida. Por ejemplo, en Huaytará implementamos un proyecto con mujeres artesanas para fortalecer sus capacidades en producción textil no solamente para contribuir a la generación de ingresos económicos, sino también para reforzar su autoestima y sus vínculos familiares.²

c. Participación comunitaria. Entendemos lo participativo como un derecho mediante el cual las propias comunidades son protagonistas en procesos de toma de decisión respecto a las problemáticas que afectan su vida cotidiana. Creemos que participar es una herramienta de empoderamiento ciudadano más que una facultad meramente consultiva. Así, generamos metodologías donde las poblaciones contribuyen en la construcción de los objetivos y contenidos del proyecto, como en el caso del espacio de mujeres artesanas de Huaytará.

d. Puesta en uso social. Si bien estamos construyendo colectivamente espacios de encuentro y negociación para la gestión del patrimonio cultural, debido a la corta duración del proyecto y a problemas de financiamiento, aún no son institucionales y sostenidos, lo que garantizaría la continuidad de este tipo de perspectiva de la gestión cultural.

² El proyecto *Entretejiendo Historias: Fortalecimiento de capacidades en mujeres de Huaytará*, se ha llevado a cabo desde el 2015 con un grupo de veinticinco mujeres, quienes, mediante la incorporación de motivos prehispánicos en sus creaciones, han logrado elaborar productos artesanales con identidad y, al mismo tiempo, cambiar la percepción que tienen sus familias sobre ellas, lo que repercute en la autoestima de cada una. Al desarrollar actividades fuera del ámbito doméstico-familiar, son apreciadas sus cualidades de artesanas, lo que repercute en la autoestima de cada una.

De esta manera, nos apartamos del enfoque de la arqueología pública³ para desplazar al arqueólogo/a como mediador/a entre los diversos intereses que se suscitan alrededor del patrimonio cultural. La puesta en uso social más que centralizar las capacidades de gestión en un profesional, se encarga de fortalecerlas en quienes no han podido acceder a ellas, con lo cual generamos condiciones mínimas que permitan el diálogo entre comunidades campesinas e instituciones gubernamentales. Por otro lado, los intereses públicos están insertos dentro de una narrativa oficial donde la (des)protección del patrimonio prevalece, mientras que las propuestas de las poblaciones, no. Al fomentarse espacios multivocales, se dinamiza el diálogo con otros enfoques acerca de la gestión cultural, que no necesariamente fomentan la insularización e intangibilización de los sitios arqueológicos, como sí lo hace la legislación peruana.

Proceso de saneamiento físico-legal de sitios arqueológicos

En el marco del proyecto de tramo, desde el 2015 se inició el proceso de saneamiento físico-legal de seis sitios arqueológicos del periodo inca que se encuentran dentro de la ciudad actual de Vilcashuamán: Templo del Sol y la Luna, Ushnu, Muralla de Pachacutec, Piedra del Vaticano, Baño del Inca y Arkupumpu.⁴

3 La arqueología pública es una perspectiva de gestión del patrimonio cultural de origen anglosajón que propone la experiencia disciplinar como filtro para negociar con los intereses públicos, que a su vez están relacionados con la instituciones y normativas estatales. Para conocer más sobre sus propuestas, véase McGimsey III (1972).

4 La presencia de un templo dedicado al Sol y la Luna, deidades indispensables del panteón andino; un ushnu usado en rituales asociados a la bebida sagrada inca o *aka*; palacios reales y un serie de deidades

a. Vilcas Huaman

El centro urbano de Vilcashuamán se asienta en la parte nor-central de la provincia del mismo nombre, en la región Ayacucho, sobre unos 3 380 msnm. La población vilquina está constituida en su mayoría por comuneros y comuneras de la Comunidad Campesina de Pomacocha y Anexos, constituida en 1975, aunque legalmente el terreno que ocupan no forma parte de la comunidad en su calidad de capital de provincia. Sin embargo, material y culturalmente en Vilcashuamán coexisten edificaciones, prácticas y saberes característicos de los espacios rurales y urbanos. Por ejemplo, tierras de cultivo con fines de autoabastecimiento coexisten con espacios destinados para el comercio y exportación internacionales (Landa, 2007, INC, 2008, Carrasco, 2009).

Además, el espectro poblacional local no solamente está constituido a partir de la adscripción a una comunidad, en Vilcashuamán conviven migrantes, comerciantes, agricultores/as, profesionales, etc., que no se reconocen como comuneros o comuneras, lo que configura un espacio social heterogéneo de larga tradición histórica (Salas, 2002).

b. Saneamiento físico-legal de sitios arqueológicos en Perú

Ante este complejo contexto social, emprendimos un proceso de saneamiento físico-legal (SFL) aún más problemático. En el Ministerio de Cultura, y específicamente con las normativas internas de la Dirección de Catastro y Sanamiento Físico-Legal, el SFL es un procedimiento meramente técnico que involucra

tutelares cusqueñas en los alrededores, hacen de Vilcashuamán una de las ciudades incas más importantes de los Andes (González, Cosmópolis y Lévano, 1981; Gonzalez y Pozzi-Escot, 2002; Santillana, 2012).

la delimitación y monumentación (colocación de hitos) de sitios arqueológicos con la finalidad de inscribirlos en registros públicos como propiedad del Estado peruano.

Este procedimiento actúa como una tecnología de patrimonialización de sitios arqueológicos y, en última instancia, de (re)producción del Estado.⁵ Al devenir las evidencias del pasado en “patrimonio cultural”, mediante su delimitación e intangibilización, se produce una subjetividad estatizada acerca de la cultura que transforma las relaciones locales que se tenían con los restos arqueológicos. Al trastocar esta relación, y no fortalecerla, se hace aún más crítica la tensión y desconianza entre las poblaciones y comunidades campesinas con las instituciones estatales. El Estado refuerza su presencia y poder sobre las lecturas locales sobre el pasado, mientras que se mantienen las mismas condiciones de exclusión que generaron los escenarios de conflictividad que expusimos anteriormente.

Desde una posición crítica sobre la praxis institucionalizada con la que teníamos que lidiar, en tanto la delimitación de sitios arqueológicos a nivel nacional tiene que pasar por la aprobación final de la Dirección de Catastro, emprendimos con muchas dificultades una forma diferente de delimitar “el pasado”.

c. Detrás del SFL, tensiones y conflictos alrededor de Vilcashuamán

Si por un lado había un marco institucional que no compartíamos, por el otro, había una presión política por sanear la ciudad de Vilcashuamán para el ingreso de un proyecto de interven-

⁵ Entendemos por patrimonialización al proceso mediante el cual ciertos objetos, hechos, conocimientos y prácticas devienen en patrimonio cultural a través de una serie de mecanismos técnicos y narrativos puestos en marcha por instituciones estatales, muchas veces en colaboración con organismos internacionales.

ción turística.⁶ El proyecto había sido formulado desde el 2011, sin embargo su ejecución estaba paralizada ante la falta de un proceso de saneamiento físico-legal que permita la intervención estatal sobre los monumentos arqueológicos incas.

Así, el Proyecto de Tramo V-LC inicialmente tenía como objetivo delimitar los sitios en cuestión, pero a mitad del proceso el Ministerio de Cultura tuvo un severo recorte presupuestal que dejó al proyecto sin los/as profesionales y recursos económicos necesarios para tal empresa. Gracias a la relación con la Municipalidad Provincial de Vilcashuamán y a los intereses detrás de la realización del Plan Copesco, se pudo continuar con el proceso mediante la presencia de un arqueólogo en la ciudad durante dos meses.

Llegar al territorio fue otra historia. Delimitar seis sitios arqueológicos dentro de una capital de provincia, colindantes, y en algunos casos, superpuestos a viviendas, fue un gran reto para el equipo del proyecto, así como para los límites de la disciplina arqueológica (véanse figuras 3, 4 y 5). La yuxtaposición de espacios modernos y arqueológicos marcaba la pauta para un proyecto que pudo haberse diseñado como la simple separación física de lo prehispánico y lo moderno, sin tomar en cuenta a las familias, historias, experiencias y percepciones que están directamente vinculadas con las viviendas y sitios arqueológicos a intervenir. No solamente hablamos de un procedimiento técnico-legal, sino de una estrategia de modernización de los espacios rurales donde debe primar la separación material y simbólica, de las instalaciones modernas y “pre-modernas” a partir de una planificación occidental de los espacios urbanos. Al “sanear” las evidencias del pasado también higienizábamos el espacio urbano

⁶ Este proyecto ha sido formulado por el Plan Copesco, unidad ejecutora del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, con la finalidad de invertir en infraestructura para la habilitación de un circuito turístico que ponga en valor los sitios arqueológicos incas de Vilcashuamán.

y trastocábamos las memorias y sensibilidades de las familias que construyeron sus viviendas y proyectos de vida sobre los sitios arqueológicos. Comprender la complejidad del proceso nos ayudó a entender críticamente nuestros lugares de enunciación, así como a emprender la búsqueda colectiva de otras soluciones.



Figura 3. Templo del Sol y de la Luna ubicado debajo de la actual iglesia de San Juan Bautista. Foto de Oscar Espinoza, 2015.



Figura 4. Uso actual de la Muralla de Pachacutec. Foto de Oscar Espinoza, 2015.



Figura 5. Encuentro de la muralla del Ushno y una vivienda moderna. Foto de Oscar Espinoza, 2015

d. El proceso

Nuestras primeras acciones estuvieron centradas en abrir espacios de diálogo con las autoridades locales y la comunidad a fin de exponer los objetivos del proceso y consultar si deseaban participar (véase figura 6). El diálogo consistió en mediar disensos y críticas a la institucionalidad del Ministerio de Cultura, en particular si tenemos en cuenta que la delimitación implicaría el eventual desplazamiento de algunas viviendas. Por ello se procuró no posicionar nuestro criterio como válido, por el contrario, se aclararon las dudas y se fomentó el pensamiento diverso. Desde esta perspectiva se emprendieron las siguientes fases de trabajo:

Fase de reconocimiento social. Se realizó un mapeo de actoras y actores con el objetivo de entender los intereses y relaciones de poder entre las diferentes autoridades locales. De esta manera, se comprendió el contexto sociopolítico vilquino y se diseñó una estrategia para el proceso de saneamiento.

Fase de reconocimiento arqueológico. Se hizo un reconocimiento arqueológico del perímetro de la ciudad de Vilcashuamán con el objetivo de identificar los seis monumentos arqueológicos involucrados en el proceso, su extensión y los posibles predios afectados. En el reconocimiento también se registró la información que nos brindaba la población acerca de, por ejemplo, la historia reciente de los sitios arqueológicos.

Fase informativa. Consistió en una serie de reuniones comunales, barriales y escolares para generar espacios de diálogo con la población local acerca de los objetivos y el transcurso del proyecto, así como para debatir sobre la situación actual del patrimonio cultural. De esta manera, las reuniones se llevaron a cabo durante todo el proceso.

Las estrategias de diálogo más productivas fueron los talleres de identificación de patrimonios culturales. Las sesiones se planificaron de tal forma que mediante la oralidad, el dibujo y la música, se logró crear un ambiente propicio para visibilizar la memoria histórica de cada participante. Este tipo de espacios permitió generar un clima de confianza en la población; el tejido de una relación más cercana y horizontal entre arqueólogos/os y la comunidad (véase figura 7).



Figura 6. Reunión comunal donde se propuso la participación en el proceso de saneamiento físico-legal.

Fase de registro. Es la identificación y registro de todos/as los/as poseesionarios/as de los predios involucrados en el proceso de SFL. Mediante entrevistas semiestructuradas conocimos sus historias familiares, algunas de las cuales están íntimamente relacionadas con las secuelas del Conflicto Armado Interno, y los temores a participar en el proceso. En general, la mayoría



Figura 7. Taller donde se elaboraron mapas de identificación del patrimonio cultural local. Foto de Oscar Espinoza, 2015.

de los/as poseionarios/as aceptaron colaborar, sin embargo, algunos/as se rehusaron debido a que pensaban que sus terrenos serían expropiados, lo que tiene sentido dentro de un clima de desconfianza histórica hacia las instituciones del gobierno, especialmente hacia el Ministerio de Cultura y la Municipalidad Provincial de Vilcashuamán (Espinoza, sp.).⁷

⁷ La conformidad de participar estuvo motivada por varios factores. Por un lado, el plano de delimitación permitiría contar con un requisito necesario para iniciar el proceso de titulación de todos los predios urbanos de la ciudad; además, la protección y el respeto por los sitios arqueológicos también fue una respuesta común. Por su parte, la negativa estuvo alimentada por una desconfianza hacia la prepotencia con la que trabajaba el Instituto Nacional de Cultura, predecesor del Ministerio de Cultura, en Vilcashuamán, así como por el incumplimiento de una gestión municipal anterior de conceder nuevos terrenos a los/as poseionarios/as desplazados/as en un proceso de saneamiento físico-legal realizado entre el 2007 y 2008.

Fase de delimitación. Este proceso involucró dos etapas, la conformación de un grupo de acompañamiento de ciudadanos/as que fiscalizara la delimitación y el trabajo de campo propiamente dicho. La faena de delimitación consistió en la colocación de puntos georreferenciados, cuya unión definiría los polígonos de delimitación, a partir del diálogo, no exento de diferencias, entre el personal de proyecto de tramo, la población local (representada por el comité de acompañamiento y algunos vecinos que también participaron) y el personal técnico de la Dirección de Catastro y Saneamiento Físico-Legal.

Desde esta praxis, la delimitación arqueológica devino en una práctica más democrática, despojada de su estatus de exclusividad y objeto de deliberación pública (véanse figuras 8 y 9).

Posteriormente, se convocó a una reunión comunal donde se socializó el estado del proceso y se asumieron algunos compromisos, como la responsabilidad de la Municipalidad de Vilcashuamán de negociar con las familias involucradas respecto a los terrenos que quedaron dentro de las poligonales de delimitación.

Para fortalecer estos espacios de participación comunal, se conformó el Comité de Defensa del Patrimonio Cultural de Vilcashuamán, una organización de base no solamente motivada por consignas defensivas, sino con propuestas de apropiación y gestión de su patrimonio cultural.

Es importante reconocer que hablamos de un proyecto inacabado. Queda pendiente la entrega y socialización del plano definitivo de delimitación, así como el proceso de diálogo entre la gestión municipal y los/as poseionarios/as involucrados/as. El horizonte de nuestras intervenciones, desde un accionar proteccionista a uno participativo, no solamente garantiza sostenibilidad, sino contribuye al fortalecimiento de la organización comunal en un contexto donde los actuales conflictos sociales requieren de espacios de resistencia.



Figura 8. Delimitación participativa de la Muralla de Pachacutec. Foto de Oscar Espinoza, 2015.



Figura 9. Delimitación participativa del Templo del Sol y la Luna. Foto de Oscar Espinoza, 2015.

Aprendizajes inacabados

Las relaciones entre comunidades y Estado, desde la misma fundación de la república, siempre han sido tensas y conflictivas. Podría colegirse, a partir de los hechos históricos narrados líneas arriba, que hay una tendencia por “domesticar” en términos civilizatorios y modernos a las comunidades campesinas. Las políticas proteccionistas, tutelares y represivas de muchos de los gobiernos del Perú han impulsado, de una u otra manera, el mantenimiento de una estructura sociopolítica en la que las mujeres y los hombres del campo han visto mermados sus derechos ciudadanos. Desde esta desigual distribución del poder/saber/deseo se han configurado una serie de espacios de (des)encuentro y negociación en las que tanto las instituciones del Estado como las comunidades se han visto beneficiadas, aunque de manera inequitativa. La desconfianza y extrañamiento por el “qué querrá ahora” es parte de la práctica arqueológica, especialmente si procedemos del mismo aparato que veinte años antes era responsable de las desapariciones y vejaciones sexuales a campesinas y campesinos.

En este contexto, surgen las siguientes interrogantes: ¿y qué con el patrimonio cultural?, ¿cuál es el papel de las tradiciones culturales dentro de la convivencia entre Estado y comunidades? De acuerdo con nuestra experiencia, si el patrimonio cultural tiene algún sentido en los imaginarios colectivos de las comunidades, es como fuente de ingresos económicos y base de su identidad cultural, a partir de lo cual se tejen una serie de usos sociales que no pasan necesariamente por la intangibilización. Entonces, el patrimonio cultural puede transformarse en más que una lista taxonómica de restos materiales e inmateriales, hasta constituir una plataforma de encuentro y disenso entre diferentes actores/as sociales que deliberan acerca de la gestión y uso social de un conjunto de bienes culturales cuyo significado,

por el mismo hecho de estar en el centro del debate, está en constante (re)elaboración.

El patrimonio cultural como un pretexto para el diálogo y debate entre Estado y comunidades, donde podamos encontrarnos en nuestras diferencias para poder tejer puentes y consensos. De esta forma, podremos acercarnos un poco más, mirarnos a los ojos sinceramente y construir un nuevo capítulo, no exento de contradicciones, en las historias de las comunidades campesinas que habitan el territorio peruano.

Referencias

Ames, Marty (2009), “El Oncenio de Leguía a través de sus elementos básicos (1919-1930)”, tesis de licenciatura en historia, Lima, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Blanco, Hugo (1972), *Tierra o muerte*, México, Siglo XXI Editores.

Canclini, Néstor (1999), “Los usos sociales del patrimonio cultural”, en Aguilar, E. (coord.), *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 16-33.

Canzini, José (2009), *Ciudad y territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico*, Lima, Fondo Editorial de la PUCP.

Carrasco, Alexey (2009), *Diagnóstico y registro del poblado histórico de Vilcashuamán*, Lima, Instituto Nacional de Cultura.

Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2003), *Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*, documento electrónico disponible en <www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>.

Coronel, Omar y Aldo Panfichi (2014), “Régimen político y conflicto social en el Perú, 1968-2011”, en Henríquez, Narda (coord.), *Conflicto social en los Andes: protestas en el Perú y Bolivia*, Lima, Fondo Editorial de la PUCP, pp. 13-64.

D’Altroy, Terence (2015), *The Incas*, Reino Unido, Blackwell Publishing.

Eguren, Fernando (2009), “La reforma agraria en el Perú”, en *Debate Agrario*, núm. 44, pp. 63-100.

Espinoza, Oscar sp. Informe final de labores sobre el proyecto de saneamiento físico- legal de los monumentos arqueológicos ubicados en el casco urbano de la ciudad de Vilcas Huaman, Ayacucho.

Foucault, Michel (1977), *Historia de la sexualidad*, vol. I “La voluntad de saber”, Argentina, Siglo XXI Editores.

Flores Galindo, Alberto (1990), “¿Qué es el gamonalismo?”, en Montero, Carmen (comp.), *La escuela rural: variaciones sobre un tema*, Lima, FAO, pp. 113-120.

García Gualda, Suyai (2013), “El tejido como herramienta de negociación identitaria y transformación política de las mujeres mapuce”, en *De prácticas y discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales*, 2(2), documento electrónico disponible en <<http://depracticasydiscursos.unne.edu.ar/pdf/GarciaGualda.pdf>>.

González, Enrique, Jorge Cosmópolis y Jorge Lévano (1981), *La*

ciudad inca de Vilcas Huaman, Ayacucho, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

González, Enrique y Denise Pozzi-Escot (2002), “Arqueología y etnohistoria de Vilcashuamán”, en *Boletín de Arqueología*, PUCP, núm. 6, pp. 79-105.

Hyslop, John (1984), *The Inka Road System*, Nueva York, Institute of Andean Research.

INC (2008), *Manual de técnicas constructivas tradicionales del poblado histórico de Vilcashuamán*, Lima, Instituto Nacional de Cultura.

Jenkins, David (2001), “A Network Analysis of Inka Roads, Administrative Centers, and Storage Facilities”, en *Ethnohistory*, 48 (4), pp. 655-687.

Landa, Ladislao (2007), *Vilcashuamán hoy*, Lima, Instituto Nacional de Cultura

Manrique, Nelson (1991), “Gamonalismo, lanas y violencia en los Andes”, en Urbano, Henrique (comp.), *Poder y violencia en los Andes*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, pp. 211-223.

Marcone, Giancarlo y Rodrigo Ruiz (2014), “Qhapaq Ñan: el reto del uso social del patrimonio cultural”, en *Quehacer*, núm. 195, pp. 114-121.

McGimsey III, Charles (1972), *Public Archaeology*, Nueva York, Seminar Press.

Neira, Hugo (2008), *Cuzco: Tierra y muerte*, Lima, Herética.

Polo, Martin (2013), “Nuevas evidencias en Tambo Colorado.

Análisis del material arqueológico del Recinto 6 y Recinto 19”, tesis de licenciatura en arqueología, Lima, Facultad de Humanidades PUCP.

Red Muqui y Grufides (2015), *Paquetes normativos 2013-2015 y su impacto en los derechos fundamentales en el Perú*, Lima, Manual.

Regal, Alberto (1936), *Los caminos del inca en el antiguo Perú*, Lima, Editorial Sanmartí y Cía.

Robles, Román (2002), *Legislación peruana sobre comunidades campesinas*, Lima, Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Rostworowski, María (2014), *Historia del Tahuantinsuyu*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Salas, Miriam (2002), “Advenedizos y traspuestos: los mitmakuna o mitimaes de Vilcashuamán en su tránsito de los tiempos del inca al de los “Señores de los Mares”, en *Boletín de Arqueología*, PUCP, núm. 6, pp. 57-78.

Santillana, Idilio (2012), *Paisaje sagrado e ideología inca: Vilcas Huaman*, Lima, Fondo Editorial de la PUCP.

Seligmann, Linda (1991), “La ley y el poder en la sociedad andina”, en Urbano, Henrique (comp.), *Poder y violencia en los Andes*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, pp. 361-378.

Theidon, Kimberly (2004), *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de reconciliación en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

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

Normatividad para la conservación patrimonial: el caso del Centro Histórico de Cuenca, Ecuador

Sandra Washima Tola

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N IV

ISBN: 978-607-484-964-6

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

Palabras clave

Normatividad, conservación, planificación.

Resumen

La conservación de los centros históricos o áreas históricas debe ser abordada desde una perspectiva general urbana que permita evidenciar la verdadera problemática que les aqueja para emitir, sobre esa base, los respectivos instrumentos legales que faculten su protección. Para el efecto es recomendable que, previo a la publicación de normativas, se elabore la correspondiente planificación territorial en donde se planteen los objetivos y propósitos del área considerada de valor patrimonial. La primera normativa del Centro Histórico de Cuenca fue el resultado de un amplio estudio de planificación; sin embargo, la municipalidad olvidó actualizarla y esto se evidencia en la alteración del conjunto edilicio como consecuencia de una fuerte demanda de nuevos usos para los cuales los bienes no habían sido construidos.

Planificación y normativa

La conservación de bienes patrimoniales requiere de un profundo conocimiento sobre ellos, en cuanto permite identificar, con claridad y certeza, valores y características que los representan. Es conveniente que la conservación sea abordada desde una perspectiva global que permita la identificación de áreas de protección para, una vez reconocidas, desarrollar planes específicos que recojan información detallada y establecer el sustento teórico y técnico que servirá de base para la formulación de los respectivos cuerpos legales

que facultarán la protección del patrimonio y el control de las intervenciones que, a criterio de los administradores de sitio, podrán constar en los respectivos reglamentos de control.

Documentos internacionales sobre conservación y restauración evidencian que la preocupación por regular, normar o establecer criterios de intervención en los bienes patrimoniales, constituyó una constante desde inicios del siglo XX. Muestra de ello es lo expuesto en algunas cartas como la de la Conferencia de Atenas en 1931 (Díaz-Berrio, Orive y Zamora, 1976) y la de Venecia (Icomos, 1964) y en otros documentos como la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (Unesco, 1972) y la Declaración de Ámsterdam (Icomos, 1975), en donde se manifestó la necesidad de contar con instrumentos legales o normativos que permitan proteger los monumentos o bienes culturales e indiquen los procedimientos de conservación recomendados.

Estas recomendaciones debían ser consideradas en el marco de instrumentos como la Carta de Gubbio (CNPRLH, 1960), la Confrontación de Bolonia (Icomos, 1974), la Declaración de Ámsterdam (Icomos, 1975), la Recomendación de Nairobi (Unesco, 1976), la Carta de Egger (Unesco, 1983-1984) y la Carta de Washington (Icomos, 1987) que expusieron la necesidad de incluir la conservación patrimonial dentro de la planificación urbana, con el fin de establecer directrices y normas de intervención; sin olvidar que la rigurosidad de la norma no garantiza una mejor protección del patrimonio.

En el mismo ámbito, la Carta de Burra (Icomos, 1988) resaltó que la conservación es parte integral de una buena gestión de los sitios de significación cultural, basada en la comprensión de ese significado y el respeto de la integridad y autenticidad de los bienes.

Centro Histórico de Cuenca

El núcleo fundacional de Cuenca¹ — actual Centro Histórico— se halla emplazado hacia el noroeste de lo que fueran los asentamientos prehispánicos Cañari e Inca y el primer asentamiento español. Esto favoreció el posterior crecimiento de la urbe conservando el trazado en damero y permitió aprovechar de mejor modo las características topográficas² y los recursos hídricos, sin afectarse de las inundaciones que antaño aquejaban de manera constante a la ciudad, sobre todo cuando se salían de sus cauces los ríos Tomebamba y Yanuncay.

El pensamiento religioso estuvo fuertemente representado por iglesias y conventos situados en las manzanas aledañas al núcleo fundacional, al igual que las viviendas de la clase social alta, mientras la población indígena fue ubicada hacia los extremos este y oeste de la ciudad. De esta manera, se marcó sobre el territorio la jerarquía social encabezada por la Iglesia.

Cuenca tuvo un crecimiento lento. Fue apenas a finales del siglo XIX e inicios del XX cuando, con el auge de la paja toquilla, la economía local se dinamizó y atrajo a población de cantones y provincias vecinas. Esto propició que la ciudad experimentara una etapa de consolidación de la estructura urbana. El crecimiento que vivió la ciudad durante el siglo XX motivó a la municipalidad a contratar la elaboración de planes urbanos.

1 El nombre completo de la ciudad es Santa Ana de los Ríos de Cuenca.

2 El área central del casco urbano se caracteriza por la presencia de tres terrazas identificadas como Colina de Culca —palabra kichwa cuyo significado es granero—, Centro Histórico y El Ejido ubicado en el espacio entre los ríos Tomebamba y Yanuncay. Las condiciones orográficas de la segunda terraza, en donde se emplazó el núcleo fundacional, permitieron que hasta el siglo XX la ciudad creciera sin presentar mayores alteraciones al trazado original.

Pero, ante la ausencia de criterios de conservación, se propuso que el centro urbano —actual Centro Histórico— se consolidara como zona de gobierno y administración y su área circundante como zonas mixtas destinadas en especial al comercio y la vivienda. Esto se complementaba con la pro-

puesta de ensanchamiento de vías sobre la base de una nueva jerarquización vial que implicaba, a mediano y largo plazo, la demolición de varias edificaciones; situación que provocó una acelerada alteración del paisaje urbano de la ciudad (véase figura 1).

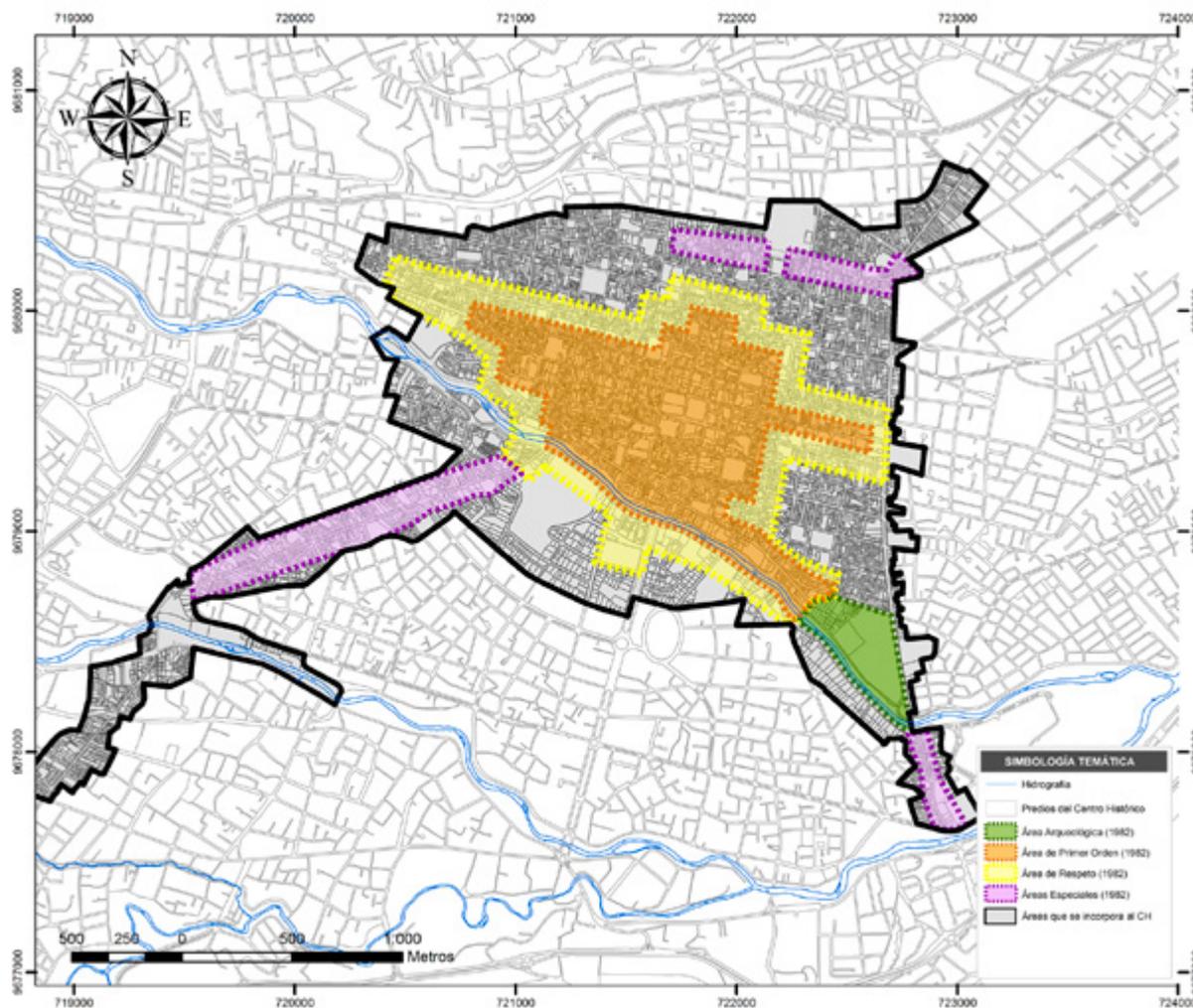


Figura 1. Delimitación del Centro Histórico de Cuenca. Gobierno Autónomo Descentralizado del Cantón Cuenca, 2010.

Con la conciencia de que la ciudad es una organización viva, inmersa en una dinámica de cambio, condicionada por aspectos sociales, económicos y políticos, en Cuenca se experimentó un fuerte proceso de consolidación durante la segunda década del siglo XX, con varios momentos que de una u otra manera repercutieron sobre el territorio urbano.

A pesar de que los movimientos migratorios se presentaron en más de una ocasión, cabe destacar los ocurridos durante la década de 1950, a raíz de la caída de la comercialización de la paja toquilla³ y de los productos elaborados con ella, lo cual motivó una fuerte migración del campo a la ciudad, que se asentó sobre todo en el centro urbano por ser el área mejor abastecida de servicios básicos. Luego se presentó un segundo momento con la migración al exterior, fundamentalmente hacia Estados Unidos, cuyo éxito se reflejó en el progresivo desalojo del centro urbano hacia la periferia.

Con las remesas enviadas por los migrantes se adquirieron nuevas edificaciones o fueron levantadas con nuevos y modernos materiales, así como con técnicas constructivas que, desde la óptica de antaño, demostraban un mejor estatus social. También provocó que la clase social alta se mudara al ejido ubicado entre los ríos Tomebamba y Yanuncay, considerado por los planes urbanos como zona residencial de categoría superior.

A partir de la década de 1980, la densidad poblacional del centro urbano empezó a descender de manera progresiva a consecuencia del predominio de ciertos usos de las edificaciones como administración y comercio (véanse figuras 2 y 3).

³ Los flujos migratorios y la actividad económica en torno a la manufactura de sombreros y objetos de paja toquilla tuvieron influencia directa en la evolución urbana y la expresión formal de la arquitectura cuencana que fue adaptada a nuevos diseños de origen europeo.

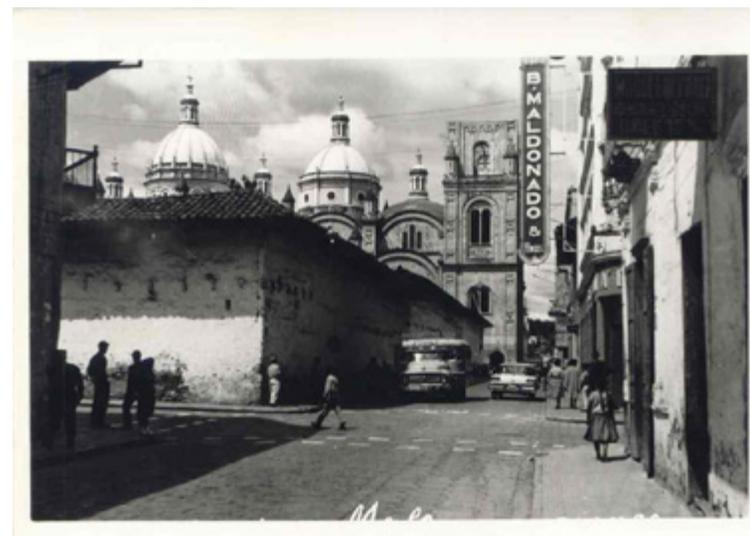


Figura 2. Convento del Carmen de la Asunción. Archivo Histórico Municipal, 1950.



Figura 3. Actual perspectiva del extremo sur-oeste del Convento del Carmen de la Asunción. Sandra Washima Tola, 2013.

La especulación del suelo aumentó y dejó a su paso las consecuentes secuelas del desarrollo, como la sustitución de las viejas casonas cuencanas por edificios con expresiones formales copiadas del extranjero; el incremento de la ocupación del suelo mediante la modificación o eliminación de espacios cubiertos y/o abiertos; y la rápida densificación de las áreas periféricas que forzó a la entidad municipal a extender sus redes de servicios básicos (véanse figuras 4 y 5).



Figura 4. Antigua Gobernación del Azuay, 1922. Díaz, 2009.

El rápido cambio sufrido por el centro de la ciudad en cuanto a la sustitución edilicia, pudo detenerse a raíz de las acciones realizadas durante la década de 1970, cuando se manifiesta el interés por la protección del legado histórico.

El inventario del Patrimonio Monumental de Cuenca (INPC, 1975) desarrollado por la Dirección de Patrimonio Artístico —actual Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC)— fue el primer intento de registro de edificaciones



Figura 5. Actual Gobernación del Azuay, 2009. Archivo Histórico Municipal, 2009.

con valor patrimonial en la ciudad de Cuenca. Esto en un momento complicado para la conservación, en virtud de la creciente demanda de desarrollo que aceleraba el cambio de uso del área central conforme con los diferentes planes de desarrollo elaborados para la ciudad por requerimiento de la municipalidad.

El Plan de Desarrollo Urbano del Área Metropolitana de la Ciudad de Cuenca (IMC *et al.*, 1982) fue el primer estudio que estableció criterios de conservación patrimonial sobre la base de la identificación de las características urbanas y arquitectónicas de la ciudad; propuso, además, la primera delimitación del Centro Histórico. Debido a la declaratoria de Cuenca como Patrimonio Mundial Cultural se intentó actualizar los criterios del plan, sin embargo esto no llegó a concretarse.

Los aspectos que otorgan valor al Centro Histórico de Cuenca se manifiestan en la estructura urbana y en la “coexis-

tencia de dos culturas —la india y la española— [...] [y] la escurpulsosa concreción de los lineamientos de las disposiciones españolas para las ciudades coloniales” (IMC, 1998: 2.a); en las características formales de la arquitectura cuencana, expresadas a través de la “tecnología y maestrías mestizas [que dieron por resultado] un remoto reflejo de las imágenes de la arquitectura europea” (IMC, 1998: 2.a), así como también en la relación de la ciudad con la Cordillera de los Andes y los ríos que la recorren.

Problemática de conservación

El fragmentado perímetro de la delimitación establecida en la Declaratoria del Centro Histórico de Cuenca como bien perteneciente al Patrimonio Cultural del Estado, en marzo de 1982, permitió que hasta antes de la re-delimitación expedida por el Ilustre Concejo Cantonal (1993) se presentaran fuertes alteraciones en el paisaje urbano como consecuencia de los vacíos de protección que se dejaron entre los límites de los perímetros. Uno de los casos más notorios se registró hacia el extremo noreste, en el espacio comprendido entre el Área de Primer Orden y el Cordón Especial de la Calle Rafael María Arízaga.

Las debilidades que mostró la delimitación inicial del Centro Histórico tienen origen en el proceso metodológico que brindó excesiva importancia a la recuperación de la tipología arquitectónica identificada como tradicional. Fue en función de esta que se elaboraron los criterios de conservación y preservación que primaron en el desarrollo del pre-inventario e inventario de bienes patrimoniales y justificaron la delimitación por densidad patrimonial de las distintas áreas de protección. Esto dejó fuera del catálogo edificaciones de arquitectura civil que no encajaban dentro del esquema, pero que eran mayoría.

En 1998 se actualizó el inventario de edificaciones patrimoniales, pero los criterios empleados —Valor Histórico

Arquitectónico (VHIAR)— continuaron prestando especial interés a la conservación de los aspectos establecidos sobre la base del Plan de Desarrollo Urbano del Área Metropolitana de la Ciudad de Cuenca (IMC y Consulplan, 1982). Es decir, a la temporalidad; a la tipología arquitectónica determinada por el tipo de ocupación del suelo o manera en la que la edificación se emplaza en el predio; al número de patios y de pisos; a la ubicación y número de accesos; a las características formales determinadas por la composición de la portada —relación vano-macizo, simetría, portales y/o galerías— (véanse figuras 6 y 7). Pero, además, la presencia de materiales y técnicas tradicionales como muros de adobe y bahareque, revestimientos con revoques de tierra, empañete con pasta de guano y encaulado y cancelería de madera (POT, 2008a), excluyó edificaciones de la época moderna.



Figura 6. Tradicional casana cuencana, actualmente desaparecida. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 1975.



Figura 7. Actual edificación que reemplazó a la casona cuencana tradicional.
Sandra Washima Tola, 2013.

El gran universo de inmuebles catalogados a inicios de la década de 1980 estuvo inmerso en las categorías VHIAR-1 y VHIAR-2 y una pequeña parte de inmuebles de arquitectura civil con la categoría de VHIAR-3 por sus características modestas o grado de alteración.

En el 2009, con gran esfuerzo, la municipalidad actualizó el inventario y se reformuló la categorización del patrimonio edificado, incluyéndose construcciones de épocas recientes. Sin embargo, al haber sido una iniciativa aislada que utilizó fichas de registro impuestas por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca, en el marco de una cooperación interinstitucional, no cuenta con un documento de sustento debidamente argumentado, como tampoco se desarrolló de manera conjunta con un plan urbano.

Esto permite suponer que, aunque con menor fuerza, se mantienen los criterios del Plan de Desarrollo de 1982, pues no hubo una retroalimentación de experiencias anteriores ni un análisis de la problemática actual. En los tres inventarios las categorías más bajas fueron las que más edificaciones abarcaron y, por lo tanto, menos protegidas estuvieron.

En relación con el estado de conservación del patrimonio edificado, este está condicionado por la materialidad de sus elementos. En el caso del conjunto edilicio de Cuenca, construido en su mayoría de adobe y bahareque, sus propiedades físicas y resistencia a agentes externos condicionan su permanencia en el panorama de la ciudad.

En su mayoría, los elementos tanto estructurales como ornamentales son fácilmente perecibles si no tienen un constante mantenimiento, considerando que el barro (adobes, empañetados, morteros de barro, etc.) por su constitución es vulnerable a agentes atmosféricos como humedad por contacto directo con el agua. Por otra parte, los elementos de madera que forman parte de la estructura pierden su resistencia y apariencia por múltiples factores.

Aunque el estado de conservación del patrimonio edificado ha mejorado desde su primera catalogación, es considerable el número de construcciones en regulares condiciones. La principal causa de deterioro es el cambio de uso residencial a diversas actividades económicas, la dificultad de las edificaciones para adaptarse a nuevos usos y la vulnerabilidad de sus sistemas constructivos.

Normatividad para la conservación patrimonial

Con la declaratoria del Centro Histórico de Cuenca como bien perteneciente al Patrimonio Cultural de la Nación, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) delegó las competencias de control y administración a la municipalidad, específicamente a la Comisión de Centro Histórico —actual Comisión de Áreas Históricas y Patrimoniales—. Este organismo fue constituido con carácter especial y resolutivo. Por ello, durante veintisiete años fue el principal responsable de aprobar proyectos de intervención arquitectónica y urbana en la zona, con asesoría de la Dirección o Departamento de Centro Histórico.

La Ordenanza para el Control y Administración del Centro Histórico, publicada el 20 de mayo de 1983, tuvo como sustento el Plan de Desarrollo Urbano del Área Metropolitana de la Ciudad de Cuenca (IMC *et al.*, 1982) y fue la primera para proteger el patrimonio de la ciudad. Estuvo vigente durante veintisiete años, con criterios que obedecían a una problemática de las décadas de 1970 y 1980.

Los cuatro conceptos de categorización patrimonial que constaron en la Ordenanza de 1983 no reflejaron los verdaderos intereses de conservación expuestos en el Plan de Desarrollo del Área Metropolitana de la Ciudad de Cuenca (IMC *et al.*, 1982) porque en el cuerpo legal fueron resumidos

y se concentraron sobre todo en indicar los usos más convenientes para cada categoría, omitiéndose los valores intrínseco y extrínseco asociados a cada nivel.

La normativa mostró mucha preocupación por conservar las edificaciones comprendidas en las dos categorías más altas y no las de la última que correspondían mayoritariamente a construcciones de arquitectura civil, a pesar de haber sido y ser el grupo con mayor número de inmuebles.

Las intervenciones permitidas en los edificios patrimoniales y definidas tanto en los documentos del Plan de Desarrollo (IMC *et al.*, 1982) como en la Ordenanza para el Control y Administración del Centro Histórico (ICC, 1983) estuvieron dirigidas a “recuperar la función estructural original⁴ para que el inmueble se integr[ase] formal y urbanísticamente al conjunto [...] [,] limitando al máximo posible las modificaciones de forma y mínimo compatible con las necesidades” de la época (IMC *et al.*, 1982, pp. 169-173).

Las tres categorías patrimoniales del inventario de 1998 no constaron en ninguna ordenanza; sin embargo, se tiene conocimiento de que la municipalidad sí las empleó para ejercer las labores de control y administración, a pesar de hallarse vigentes las cuatro categorías de la Ordenanza para el Control y Administración del Centro Histórico, publicada en 1983.

En esas circunstancias, las edificaciones incorporadas al inventario no contaron legalmente con protección patrimonial. Por consiguiente, fue una irresponsabilidad de la municipalidad emitir otros cuerpos legales que, con fines normativos diversos, reglamentaron intervenciones y usos en edificaciones patrimoniales catalogadas bajo el sistema “Valor Histórico Arquitectónico —VHIAR—”.

⁴ El Plan de Desarrollo Urbano del Área Metropolitana de la ciudad de Cuenca indicó que “es fundamental ir a la recuperación original de la tipología de la edificación” (IMC *et al.*, 1982, p. 173).

A partir de 1998, la municipalidad ejerció las actividades de control y administración del Centro Histórico, con sustento en una normativa que señalaba cuatro categorías patrimoniales y que fue aplicada a un conjunto edilicio agrupado en tres nuevas categorías. Esto demuestra la irresponsabilidad de la municipalidad al no actualizar sus cuerpos normativos, lo cual duró cerca de una década.

La Ordenanza para la Gestión y Control de las Áreas Históricas y Patrimoniales, publicada el 26 de febrero de 2010, derogó a la Ordenanza de 1983. Este cuerpo normativo nuevamente reformuló la categorización patrimonial y determinó cuatro niveles patrimoniales, correspondientes al inventario de 2009; actualizó los criterios de intervención arquitectónica; amplió el glosario de términos, y estableció las principales acciones permitidas en los inmuebles patrimoniales según su categoría. Sin embargo, extraña la ausencia de un documento que sustente de manera argumentada los criterios empleados para la categorización patrimonial y la definición de conceptos de intervención.

Tanto el Plan de Desarrollo Urbano del Área Metropolitana de Cuenca (IMC *et al.*, 1982) como la Ordenanza para la Administración y Control del Centro Histórico (ICC, 1983) y la Ordenanza para la Gestión y Control de las Áreas Históricas y Patrimoniales del Cantón Cuenca (ICC, 2010) privilegiaron y privilegian la conservación de inmuebles catalogados dentro de las dos categorías más altas, que apenas representaban once por ciento del conjunto edilicio inventariado. Ello, si bien es coherente, en la medida en que dichos inmuebles correspondían y corresponden a muestras arquitectónicas excepcionales, no justificaba la flexibilidad de intervención sugerida para las edificaciones consideradas de menor valor.

Si se realiza un análisis por inventario (1982, 1998 y 2009) y por categoría patrimonial, puede demostrarse que teniendo como eje la actualización del inventario de 1998, los

bienes culturales en su mayoría conservan su valor patrimonial. Sin embargo, también puede evidenciarse que en las categorías consideradas de mediano y bajo valor patrimonial existe una mayor tendencia a la pérdida de ese valor; es decir, la autenticidad e integridad de los bienes se halla comprometida y son pocos los casos en los cuales esta es total. Lo anterior demuestra que parte del problema radica en que la norma es menos rígida para estas edificaciones y que de conformidad con ello el control es menos estricto.

Los principales daños y alteraciones se presentan al interior de las edificaciones, en áreas poco visibles al público en general. Muchos de los cambios se deben al requerimiento de nuevos usos en el área central y al incremento del parque automotor, situación que en el ámbito urbano demanda más plazas de parqueo y que lamentablemente es absorbida en muchos casos por edificaciones patrimoniales, con sustento en la “Ordenanza que regula la implementación de parqueaderos públicos y privados en áreas urbanas de valor histórico” (ICC, 1999) que, aunque desactualizada, permite el establecimiento de parqueaderos públicos en edificaciones de menor valor patrimonial (véase figura 8).

Para que se pueda tener un lote de terreno libre para parqueadero es necesario proceder a eliminar las áreas de patios y huertas e incluso, en algunos casos, crujías posteriores. Esto puede lograrse mediante el concepto de demolición señalado en las ordenanzas aplicadas al Centro Histórico que, aunque se pretendía poner en práctica en edificaciones sin valor, también fue aplicado a construcciones patrimoniales.

La ocupación de los centros de manzana para parqueaderos u otros usos que impliquen el derrocamiento, demolición o liberación de estructuras o la construcción de una nueva edificación está en contra de la imagen objetivo del Plan de Desarrollo del Área Metropolitana de la Ciudad de Cuenca (IMC *et al.*, 1982), que buscaba mediante ellos dotar de áreas



Figura 8. Pérdida de valor patrimonial por intervenciones agresivas y cambios de uso. Gobierno Autónomo Descentralizado del Cantón Cuenca, 1998-2009.

verdes al Centro Histórico y permitir a la ciudadanía el goce y disfrute de esos espacios.

¿Cómo mejorar la conservación patrimonial mediante la normativa?

El manejo de los bienes culturales inmuebles y áreas de interés patrimonial requieren la creación de instrumentos de gestión que faciliten las labores de control en favor de una adecuada y correcta conservación de los patrimonios edificados y sus respectivas estructuras urbanas.

En este contexto, los principales instrumentos son las herramientas de carácter legal de influencia nacional, regional, provincial y municipal. En el caso concreto de Cuenca, la administración y control del patrimonio es competencia de la municipalidad y es su responsabilidad velar por la buena conservación del área declarada Patrimonio Cultural del Estado Ecuatoriano y Patrimonio Mundial Cultural. Esta última fue designación otorgada por la Unesco el 4 de diciembre de 1999.

El patrimonio cultural inmueble padece amenazas tanto intrínsecas como extrínsecas, relacionadas con su condición físico-estructural, así como a las del territorio en donde se ubica, dificultando la conservación de las estructuras edilicias. No obstante, las labores para salvaguardarlo se tornan aún más complicadas cuando no se cuenta con una normativa que permita la regularización y control de las intervenciones sobre los bienes de valor patrimonial. Estas herramientas de carácter legal que permiten materializar los objetivos de conservación planteados en diversos estudios, pueden traer consigo resultados que no necesariamente responden a las intenciones iniciales de protección.

Es indiscutible que, aunque los valores estéticos e históricos son los principales protagonistas en la valoración del pa-

trimonio cultural inmueble, es necesaria la inclusión de criterios sociales en la elaboración de las teorías del presente, en tanto se reconoce la existencia de la dimensión temporal, admitiendo la caducidad de los proyectos arquitectónicos en una sociedad que se muestra con necesidades distintas. Esta aceptación nos lleva, por sí misma, a buscar la conservación de la calidad ambiental de los conjuntos históricos afectados también por las dinámicas de la sociedad sobre una escala mayor que implica la solución de problemas urbanos, inherentes a su condición.

La entidad municipal no ha sabido atender el proceso de desarrollo de la ciudad como es debido, porque no ha existido un verdadero compromiso para asumir la planificación de su territorio —urbano y rural—. Luego del Plan de Desarrollo Urbano del Área Metropolitana de la Ciudad de Cuenca (IMC *et al.*, 1982), la municipalidad elaboró varios y diversos estudios para el Centro Histórico que lastimosamente no fueron aprobados y, por lo tanto, no pasaron del papel a la realidad, en unas ocasiones por intereses políticos de los gobernantes en turno —alcaldes y concejales— y en otras porque no correspondían con los verdaderos pensamientos de quienes los elaboraban; incluso más de una vez, sus mentores escribieron aquello que “se esperaba que se escribiera” y no lo que realmente pensaban o pretendía hacer.

A pesar de las buenas intenciones, la municipalidad se olvidó de planificar y se dedicó a apagar incendios, a dar respuesta a los asuntos urgentes, con el criterio de que el resto “puede esperar”. Como consecuencia, hoy en día, más de un instrumento para la gestión se encuentra obsoleto, desactualizado y no responde a las necesidades actuales de las áreas históricas y patrimoniales del cantón Cuenca.

Ausencia de políticas para conservar el Centro Histórico

Los criterios de valoración y los tipos de intervención de 1982, si bien fueron el resultado de un estudio del conjunto edilicio de la ciudad, eran demasiado románticos y dejaron fuera edificaciones patrimoniales por no cumplir con un esquema tipológico.

La actualización del inventario de edificaciones de 1998 fue un trabajo inconcluso de la municipalidad, pues no hizo una valoración de la experiencia anterior, no actualizó criterios, no elaboró un documento de sustento ni tampoco publicó en una normativa la recategorización del patrimonio edificado. Situación similar se presentó en la actualización del inventario del 2009; aunque en esa ocasión sí se actualizó la norma, siguió faltando el resto del análisis y la documentación de sustento.

Establecer herramientas de análisis para los procesos de valoración del patrimonio cultural inmueble en políticas públicas requiere de una estructura que permita el estudio de las singularidades de cada elemento, así como de la problemática del conjunto; es por tanto necesario definir los aspectos que deberán valorarse y las prioridades de conservación.

En el caso de Cuenca, los criterios de la Unesco son claros al indicarnos que el potencial patrimonial se encuentra en la calidad ambiental del contexto urbano de la ciudad; por ello, no son las singularidades de sus edificios los que primaron en su declaratoria sino la composición que todos ellos forman y la manera en que interactúan directa o indirectamente con el paisaje circundante.

Luego de este análisis, lo óptimo sería elaborar un plan especial del Centro Histórico que incluya la problemática de ciudad que aqueja al área central, así como las experiencias anteriores en materia de administración y control; en especial

esta última porque, como señalan documentos internacionales acerca de conservación y restauración patrimonial, es recomendable que las acciones tendientes a salvaguardar el legado histórico cuenten con un documento de sustento con argumentos válidos. También es necesario replantearse la imagen objetivo del Centro Histórico y en particular establecer las políticas y medios por los cuales se piensa conseguir los propósitos planteados.

Desde 1982 se ha buscado revitalizar el Centro Histórico, incrementar el uso residencial, descentralizar equipamientos y servicios, peatonalizar la zona y desincentivar el uso del vehículo automotor, entre otros. Sin embargo, luego de treinta y cuatro años no se han visto resultados; por el contrario, cada vez disminuye más el número de viviendas, se concentran más los usos de carácter comercial y se incrementa la demanda por plazas de parqueo. Ello demuestra que las políticas de conservación no están dando resultados.

De esta manera, se necesita un replanteamiento con objetivos claros, así como establecer un sistema de seguimiento de resultados en constante revisión, para ajustes en busca de los propósitos planteados. Cuidar la actualización de las normas, cada vez que haya una nueva categorización patrimonial, es sustancial con el fin de no entorpecer las labores de control del patrimonio y evitar confusiones en su aplicabilidad.

La valoración del patrimonio edificado por la tipología arquitectónica es un criterio que se encuentra en desuso por los malos resultados que ha dado en el ámbito de la conservación; es necesario actualizar los criterios para evaluar el valor patrimonial de las edificaciones permitiendo incluir, dentro del catálogo, construcciones modernas y contemporáneas que denoten calidad.

Mejorar los sistemas de recopilación, archivo y sistematización de información

El cruce de información y la creación de una base de edificaciones patrimoniales con acceso al registro histórico permitiría visualizar e identificar con claridad los cambios en los bienes culturales, lo cual coadyuvaría a un monitoreo permanente y a la conservación preventiva. Asimismo, es importante reconocer que la protección de los centros históricos es una labor que implica diversas disciplinas especializadas, particularmente de los campos sociales, antropológicos y económicos que por mucho tiempo han sido ignorados.

La sociedad tiene un papel relevante en la conservación patrimonial; por ello se debería propender a su activa participación en los trabajos de control. Para ello es necesario el reconocimiento de los valores patrimoniales y los elementos físicos mediante los cuales están representados. Esto se logra con el reconocimiento de los aspectos históricos de la ciudad, las particularidades del proceso de crecimiento, la riqueza de los bienes edificados con técnicas pasadas, las experticias en el manejo de ciertos materiales, así como de la comprensión sobre cómo la organización espacial relata el estilo de vida de antaño.

Referencias

Convención Nacional para la Protección y Rehabilitación de Lugares Históricos (1960), “Declaración final adoptada por unanimidad en la Convención Nacional para la Protección y Rehabilitación de Lugares Históricos en Gubbio”, en Díaz-Berrio, S., O. Orive y F. Zamora (coords.) (1976), *Conservación de monumentos y zonas monumentales*, México, Primer Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, Secretaría de Educación Pública.

Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos (1931), “Conferencia de Atenas-1931”, en Díaz-Berrio, S., O. Orive y F. Zamora (coords.) (1976), *Conservación de monumentos y zonas monumentales*, México, Primer Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, Secretaría de Educación Pública.

Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, Icomos (1964), “Carta de Venecia”, en Díaz-Berrio, S., O. Orive y F. Zamora (coords.) (1976), *Conservación de monumentos y zonas monumentales*, México, Segundo Congreso Internacional de Arquitectos.

Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, Icomos (1974), “Confrontación de Bolonia. La dimensión social de la conservación de los centros históricos”, en Gómez, L. y A. Peregrina (coords.), *Documentos internacionales de conservación y restauración*, Bolonia, Consejo Internacional de Monumentos y Sitios.

Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, Icomos (1975), “Declaración de Ámsterdam”, en Gómez, L. y A. Peregrina (coords.), *Documentos internacionales de conservación y restauración*. Reunión para acoger la Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico promulgada por el Comité del Consejo de Europa, Ámsterdam, Congreso de Ámsterdam.

Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, Icomos (1987), “Carta Internacional para la Conservación de Poblaciones y Áreas Urbanas Históricas”, en Gómez, L. y A. Peregrina (coords.), *Documentos internacionales de conservación y restauración*, Washington, Consejo Internacional de Monumentos y Sitios.

Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, Icomos (1988), “Carta del Icomos de Australia (Carta de Burra)”, en Gómez, L. y A. Peregrina (coords.), *Documentos internacionales de conservación y restauración*, Australia, Consejo Internacional de Monumentos y Sitios.

Díaz, Felipe (2009), *Viaje a la memoria. Cuenca: su historia fotográfica*, Cuenca, Edición de Orellana, Ilustre Municipio de Cuenca.

Ilustre Concejo Cantonal de Cuenca (1983), *Ordenanza para el control y administración del Centro Histórico de la Ciudad de Cuenca*, Cuenca, Ilustre Municipio de Cuenca.

Ilustre Concejo Cantonal de Cuenca (1993), *Ordenanza que actualiza y complementa el Plan de Ordenamiento Urbano de la Ciudad de Cuenca*, Cuenca, Ilustre Municipio de Cuenca.

Ilustre Concejo Cantonal de Cuenca (1999), *Ordenanza que regula la implementación de parqueaderos públicos y privados en áreas urbanas de valor histórico*, Cuenca, Ilustre Municipio de Cuenca.

Ilustre Concejo Cantonal de Cuenca (2010), *Ordenanza para la Gestión y Conservación de las Áreas Históricas y Patrimoniales del Cantón Cuenca*, Cuenca, Ilustre Municipio de Cuenca.

Ilustre Municipio de Cuenca y Consulplan (Consultores de Planificación C. Ltda.) (1982), *Plan de Desarrollo Urbano del Área Metropolitana de la Ciudad de Cuenca. El Área de Actuación Especial*, Il, Cuenca, Ilustre Municipio de Cuenca.

Ilustre Municipio de Cuenca (1998), *Propuesta de inscripción del Centro Histórico de Cuenca Ecuador en la lista de Patrimonio Mundial*, Cuenca, Ilustre Municipio de Cuenca.

Ilustre Municipio de Cuenca (1998), “Ficha de Catalogación de Edificaciones de Valor Patrimonial”, en *Actualización, Complementación y Sistematización del Inventario de Edificaciones Patrimoniales*, Cuenca, Ilustre Municipio de Cuenca.

Ilustre Municipio de Cuenca (2009), *Inventario de Edificaciones Patrimoniales y Espacios Públicos del Centro Histórico de Cuenca*, Cuenca, Ilustre Municipio de Cuenca.

Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, INPC (1975), *Inventario de Patrimonio Monumental*, Cuenca, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Unesco (1972), “Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural” en Unesco, *Textos Básicos de la Convención del Patrimonio Mundial de 1972*, 17a Reunión de la Conferencia General, París, 17 de octubre al 21 de noviembre (pp. 8-22), Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Unesco (1976), “Recomendación relativa a la salvaguardia de los conjuntos históricos y sus funciones en la vida contemporánea, Nairobi”, en Gómez, L. y A. Peregrina (coords.), *Documentos internacionales de conservación y restauración*, 19a Reunión de la Conferencia General de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Nairobi, 26 de octubre y 30 de noviembre (pp. 117-124), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Unesco (1983-1984), “Complementación Carta de Venecia. Carta Internacional de Centros Históricos”, en Gómez, L. y A. Peregrina (coords.), *Documentos internacionales de conservación y restauración*, 19a Reunión de la Conferencia General de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (pp. 73-75), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Unesco (1999), *WHC Nominación Documentación. File 863.pdf. Historic Centre of Santa Ana de los Ríos de Cuenca*, Marrakech, 23a Sesión del Comité de Patrimonio Mundial, 29 de noviembre al 4 de diciembre, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Plan de Ordenamiento Territorial, POT (2008a), *Diagnóstico del Centro Histórico de Cuenca*, documento borrador interno para discusión, Cuenca, Secretaría General de Planificación, Ilustre Municipio de Cuenca.

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

Comunidad y patrimonio: gestionando el patrimonio cultural de la comunidad de Chacas, en Ancash, Perú

Sandra Karina Téllez Cabrejos

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N IV

ISBN: 978-607-484-964-6

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

Palabras clave

Museo comunitario, patrimonio cultural, preservación del patrimonio.

Resumen

Actualmente la arqueología tiene un doble compromiso: ser fuente de desarrollo y generadora de capacidades locales. En esa dirección, profesionales y miembros de la comunidad de Chacas en Ancash, Perú, han unido esfuerzos para promover y potenciar el desarrollo local de la zona norte del Callejón de Conchucos, apostando por la investigación, preservación y difusión de su patrimonio cultural mediante el desarrollo de capacidades locales. Así, los pobladores se convierten en sujetos activos en la apropiación y toma de decisiones sobre su patrimonio material e inmaterial y ponen en evidencia el valor y significado de la riqueza histórica, arqueológica, etnográfica y paisajística de su región.

Introducción

Los museos son instituciones que se encuentran vinculadas al desarrollo y conocimiento de los pueblos; son repositorios de conocimientos expresados en objetos, rituales, técnicas y procesos que intentan integrar la economía, la sociedad y la cultura. Por otro lado, los museos, son espacios usados para la construcción de la identidad nacional, a partir de la legitimación de un discurso histórico acorde con la identidad que buscaba construirse (DeCarli, 2003, pp. 3-4; Barretto c., 1996). Para lograr este objetivo, se seleccionan celebraciones, acontecimientos, objetos y/o personas que deberían ser

recordados, en contraste con los que, intencionalmente o no, deberían pasar al olvido. De ese modo, los museos se convirtieron en espacios de legitimación de la historia oficial. Sin embargo, las llamadas historias oficiales y las memorias colectivas de los pueblos no son necesariamente similares, a veces llegan a ser contradictorias.

La historia oficial es una reconstrucción de la historia con una visión de los sectores dominantes de la sociedad que, desde el Estado, se arrogan el derecho de controlar la selección de elementos que deben ser recordados u olvidados, para fortalecer y legitimar su poder (Todorov, 2000, p. 14). Los museos nacionales y provinciales, pertenecientes al Estado, suelen ser un ejemplo de este tipo de selección. En estos espacios se legitima la historia oficial y se establecen los parámetros de la identidad nacional. En consecuencia, es común encontrar excluidos, de una u otra manera, una gran parte de historias, hechos, costumbres, entre otras manifestaciones que conforman el patrimonio y la identidad de los pueblos. La memoria colectiva de todos ellos, justamente, es la que suele rescatar esos hechos olvidados en la historia oficial.

La memoria colectiva se manifiesta como las memorias compartidas por individuos que interactúan entre ellos dentro de un marco común: la sociedad y sus relaciones de poder (Jelin, 2001). La construcción de la memoria colectiva de las sociedades no solamente implica tradiciones, mitos, valores, creencias, símbolos o representaciones, sino también espacios singulares, edificaciones y objetos. El patrimonio material e inmaterial se crea cuando la memoria colectiva evoca hechos, acontecimientos, personajes y lugares, entre otros, en un tiempo y espacio determinado. Entonces, el tiempo y espacio son los marcos de construcción de la memoria colectiva mediante los cuales un grupo humano construye su identidad, donde la comunidad reformula sus recuerdos y olvidos compartidos (Candau, 2002, pp. 56-86; Jelin, 2001).

En la construcción de la memoria colectiva los sujetos tienen un papel activo dándole sentido y construyendo su pasado. El interés por crear un espacio de participación donde se conjuguen las preocupaciones de las comunidades, el descubrimiento y revaloración de su patrimonio, material e inmaterial, con el desarrollo de proyectos basados en un aprovechamiento adecuado de los mismos, es posible mediante los museos comunitarios (Barretto c., 1996; DeCarli, 2003; Hernández, 2003, Méndez, 2001; Rusconi c., 2000). Los museos comunitarios tienen todas las funciones que los otros tipos de museos —es decir investigan, conservan, exhiben y difunden el patrimonio— pero además son creados y desarrollados por los miembros de la comunidad, con sus propios recursos y comunicando lo que es importante para ellos (Morales y Valeriano, 1994, pp. 8-11). Así, este tipo de museos se convierte en una herramienta eficaz justamente para expresar las voces de los “sin voz”, reactivar la memoria colectiva, transmitir ideas, discutirlas, y reforzar identidades por medio de la participación mayoritaria de los individuos en la creación de la exposición.

Los museos comunitarios toman como punto de partida la memoria colectiva de las comunidades, para luego extenderse hacia la documentación y conservación de lugares, ceremonias, bailes, artesanías, relaciones sociales y todo aquello que le es importante a la comunidad (*Ibid. loc. cit.*). La participación de la población y de sus recuerdos, memorias, sentimientos, es fundamental en su construcción, ya que de esta manera se crea un espacio donde la comunidad se re-conoce, conserva de modo dinámico su cultura, su memoria y sus espacios asociados (Encuentro Nacional de los Ecomuseos, 2003). El museo comunitario permite que la población participe activamente como emisor y receptor de los mensajes y de la acción educativa del recinto, contribuyendo a su reelaboración permanente (Varine, 1973; DeCarli, 2003, p. 10); asimismo permite que el museo se configure como escenario de reflexión, foro de de-

bate y espacio para el cuestionamiento de las historias oficiales, donde lo más importante es la participación activa tanto en la creación como en la interpretación del discurso museístico, posibilitando el empoderamiento de las comunidades al sentirse dueñas de su propia representación.

La gestión del patrimonio arqueológico de Chacas (localidad ubicada en el departamento de Ancash, Perú) ha sido posible tomando en consideración las ideas de la gestión participativa. Desde esta perspectiva, la comunidad se encuentra representada por un grupo de jóvenes de la región que estudiaban en la Escuela de Conservación de Bienes Arqueológicos del Instituto de Educación Superior Particular “Don Bosco”,¹ quienes con la puesta en valor del sitio arqueológico de Huacramarca y el diseño y desarrollo del museo comunitario de Chacas han logrado ser sujetos activos en la revaloración de su patrimonio.

¹ La Escuela de Conservación de Bienes Arqueológicos del Instituto de Educación Superior Particular “Don Bosco”, fue fundada con la finalidad de mejorar la oferta educativa en la región, una de las más pobres del Perú y potenciar el desarrollo local y comunal tomando como punto de partida la investigación, la preservación y la difusión de su patrimonio cultural y natural mediante el desarrollo de capacidades de los jóvenes de la localidad.

La experiencia de gestión del patrimonio arqueológico de la comunidad de Chacas en Ancash, Perú

El distrito de Chacas se encuentra ubicado en la cuenca sur del río Yanamayo, provincia de Asunción, departamento de Ancash, Perú. La cuenca sur del Yanamayo es uno de los tres sistemas fluviales que constituyen la margen oeste del río Marañón y forma parte del llamado Callejón de Conchucos. Esta cuenca tiene unos 35 kilómetros de largo, y en su recorrido se localizan zonas de nieves perpetuas, como los nevados de Contrahierbas y Yanaraju, así como una serie de diversos escenarios ecológicos y ambientales propios de la Cordillera de los Andes en espacios muy cercanos (como son la puna, suni, quechua de vertiente y quechua de fondo de valle, y las zonas de temple o yunga al final de la quebrada). Como lo indica Alexander Herrera, se trata de un área con una significativa unidad geográfica, que puede definirse como un “bolson agrícola” (Herrera, 2003, p. 224). Asimismo, en esta zona existen una serie de monumentos históricos y arqueológicos que son estudiados por diversos investigadores peruanos y extranjeros desde hace unos diez años atrás (Herrera, 1999, 2003; Ibarra, 2003; Laurencich y Rodríguez, 2001; Orsini, 2003, 2005a, 2005b; Mejía, 2007; Téllez, 2007, 2008; Vega Centeno, 2005, 2006, 2007; Wegner, 2003).

Esta región, tan rica en diversidad natural y cultural, es al mismo tiempo una de las más pobres del Perú, con un bajísimo ingreso per cápita y elevados índices de desnutrición infantil (SGP, 2001). Según el último censo realizado, Ancash se encontraba entre las zonas de alta pobreza, con una tasa de 61.1 por ciento, es decir, que de cada cien habitantes sesenta y uno son pobres; más de la mitad de la población se encuentra en situación de pobreza. Por otro lado, la provincia de Asunción presentaba un índice de analfabetismo del 61.6

por ciento (SGP, 2001). Según el gobierno regional, dos son los grandes problemas que ubican en la pobreza a la provincia de Asunción: los pocos ingresos derivados de la actividad agrícola, principal actividad económica, y los altos niveles de analfabetismo.

Con la finalidad de comenzar a revertir este cuadro de pobreza, la Parroquia de Chacas, a través de la organización llamada Operación Matto Grosso, el Instituto de Educación Superior Particular “Don Bosco”, el Proyecto de Investigación Arqueológica Huacramarca y el Programa Arqueológico “Sociedades y Asentamientos de la Cuenca Sur del Yanamayo”, unieron esfuerzos con un propósito en común: ser fuente de desarrollo y generadora de capacidades locales dentro de la zona del Yanamayo. La Escuela de Conservación de Bienes Arqueológicos del Instituto de Educación Superior Particular “Don Bosco”, reclutó a jóvenes de la región que quisieran trabajar para su comunidad una vez concluida su formación. El Proyecto de Investigación Arqueológica Huacramarca y el Programa Arqueológico “Sociedades y Asentamientos de la Cuenca Sur del Yanamayo”, diseñaron el Plan de Puesta en Valor del Patrimonio Cultural de la Cuenca Sur del Río Yanamayo, el cual tiene como objetivo principal, que los pobladores de la comunidad de la cuenca sur del río Yanamayo se conviertan en sujetos activos en la apropiación y toma de decisiones acerca de su patrimonio local, tanto natural como cultural, resaltando la riqueza histórica, arqueológica, etnográfica y paisajística de la región para ellos mismos, para las comunidades vecinas, para la gente de su región y, finalmente, para los turistas. Asimismo, apuesta por la participación activa de la población en las labores de investigación, conservación, preservación y difusión de su patrimonio.

La realización de dicho plan comenzó con la capacitación, teórica y práctica, de los jóvenes chacasinos de la Escuela en labores de excavación, conservación, restauración

de monumentos y bienes muebles dentro del proyecto piloto de Puesta en Valor de la Zona Arqueológica de Huacramarca, asentamiento usualmente considerado como perteneciente a la Cultura Recuay (Laurencich y Rodríguez, 2001, p. 23; Orsini, 2003, p. 168). Los cinco años de trabajo permitieron un intercambio de experiencias entre profesionales y estudiantes que no son de la región y los estudiantes y pobladores de la cuenca del Yanamayo. Este proyecto se trabajó de una manera singular e innovadora tomando decisiones en conjunto, entre los investigadores, estudiantes de arqueología y los jóvenes chacasinos de la Escuela; de esta manera, todos fueron partícipes del diseño y planteamiento de las hipótesis de trabajo a partir de los conocimientos adquiridos en el proceso de excavación y prospección. Cada año se plantearon mesas de discusión que dieron como resultado una enriquecedora discusión sobre las evidencias descubiertas y sus posibles interpretaciones. En el ámbito científico, los trabajos en la zona arqueológica de Huacramarca han permitido establecer que fue un asentamiento organizado en veintiún conjuntos residenciales dispuestos en la cresta de un cerro, con un posicionamiento privilegiado para el control del medio ambiente y el paisaje circundante. Asimismo, este asentamiento habría controlado distintos nichos ecológicos, entre los 4150 a los 3500 msnm (Vega Centeno, 2005, 2006, 2007).

Después de dos años de trabajos de investigación arqueológica en Huacramarca, se tomó la decisión de restaurar y musealizar dos de los veintiún conjuntos que componen la zona arqueológica; también se decidió crear un circuito dentro de la zona, de tal manera que el sitio se encuentre habitado para la visita turística. Los trabajos de conservación y restauración tomaron aproximadamente tres temporadas de campo, entre 2006 y 2008, realizándose labores de registro de los muros antes y después de los trabajos, consolidación y restauración de las estructuras, estabilización de los muros,

anastilosis —registrando la disposición de las piedras antes del desmontaje de los sectores para luego proceder a su restitución— y la habilitación de los pisos y drenajes para garantizar la conservación de los conjuntos intervenidos. Es importante señalar que todos estos trabajos fueron realizados por los jóvenes estudiantes y los egresados de la Escuela, así como por pobladores de la zona, con la asesoría y supervisión de especialistas en el tema. En el 2006 se comenzaron trabajos similares en las zonas arqueológicas de Riway (Téllez, 2007), Sahuán Punku y Quiswar (Mejía, 2007; Téllez, 2008).

Museo Comunitario de Chacas

La creación del Museo Comunitario de Chacas se remonta al 2001, cuando la Parroquia de Chacas, apoyada por un grupo de arqueólogos italianos, inauguró una pequeña sala de exposición con piezas pertenecientes a la municipalidad. Esta sala solamente se abría de manera eventual los fines de semana y en las celebraciones de la localidad, por lo que el sitio presentaba signos de deterioro y las piezas exhibían rastros de sales y de despostillamiento. Por otro lado, la mayoría de las piezas estaban en cajas cerradas en un depósito de la municipalidad. A partir de los trabajos realizados en la región, la Municipalidad de Chacas donó su colección —de material cerámico y textil— a la Escuela de Conservación de Bienes Arqueológicos para su conservación, restauración y posterior exhibición. Los jóvenes chacasinos, estudiantes de la Escuela, con la asesoría de especialistas, realizaron el registro y catalogación de las piezas, así como la conservación preventiva de las mismas. Como lo habíamos hecho con la gestión del patrimonio arqueológico, la idea de la creación de un museo en Chacas implicaría la participación de los jóvenes estudiantes y de la población de dicha comunidad. El plan era que, mientras mayor fuera

el número de personas involucradas en la “construcción” del museo, mayor sería la apropiación del mismo por parte de la comunidad y tendría mayores posibilidades de mantenerse activo a lo largo del tiempo. Así, el museo buscaría convertirse en un espacio donde coincidieran los trabajos científicos realizados en el entorno, así como los conocimientos y creencias, leyendas y mitos, propios de la comunidad.

El proyecto de creación de este museo tuvo que trabajarse en distintos frentes de manera simultánea. En primer lugar, la adecuación del local. Desde la inauguración de la sala de exhibición, la Parroquia de Chacas había decidido donar el espacio que se encontraba debajo del atrio de la iglesia para que allí se colocara el museo. Sin embargo, este lugar no solamente presentaba problemas de filtración y humedad, sino que al haber sido usado como depósito de los talleres que tiene la parroquia, ni los pisos ni las paredes estaban en buen estado. Mediante la donación de trabajo y materiales, la cooperativa de gasfitería (fontanería) y la de albañilería (ambas adscritas a la parroquia y a la que pertenecen muchos chacasinos) nos ayudaron a reparar el sitio.

Los trabajos de investigación y elaboración del guión museológico —qué historia se iba a contar— y el diseño museográfico —con qué objetos y cómo se la iba a contar— se hicieron en talleres participativos (se siguió la metodología del Institute of Cultural Affairs, 1999). En dichos talleres se decidieron los temas,² se organizaron los grupos de trabajo para investigar cada uno de los temas escogidos, se elaboró el guión museológico, se seleccionaron las piezas —las cuales

2 Este museo eligió como tema principal las investigaciones arqueológicas realizadas en estos cinco años —2004 a 2008— por los proyectos antes citados, como punto de partida para esta primera etapa. Con el museo ya inaugurado, se ha comenzado una nueva etapa en la cual se quiere recoger toda la historia oral y las tradiciones de la comunidad.

fueron restauradas por los egresados de la Escuela con la asesoría de conservadores—, se eligieron las fotos e imágenes y se elaboraron los textos. Paralelamente, con los temas y subtemas definidos, un museógrafo brindó una serie de talleres participativos donde se definieron el diseño, la circulación, la iluminación y el mobiliario del museo.

La producción de los elementos museográficos comenzó una vez concluido el diseño museográfico. Los paneles, las ambientaciones —como la construcción de una *chullpa*—³, la maqueta del *pirushtu*,⁴ los mapas de ubicación y cuadros cronológicos, fueron elaborados por los estudiantes y egresados de la Escuela. Un grupo de los mismos fue designado para el montaje del museo. De esta manera, el 7 de septiembre de 2008 se inauguró el Museo Comunitario de Chacas, que cuenta la historia cultural de la zona del Callejón de Conchucos desde sus primeros pobladores (800 a. C.-200 a. C.), pasando por la caracterización de la forma de vida, los dioses y los rituales funerarios asociados a los Recuay (200-700 d. C.), para terminar con la descripción de los grupos étnicos del Intermedio tardío y de los incas en el Callejón de Conchucos y su interrelación con los otros grupos de la zona. Asimismo, se hace una reseña completa y detallada de los trabajos realizados en la región de tal manera que se pueda comprender claramente la forma como se realizó la puesta en valor de su patrimonio.

3 Tipo de tumba construida de piedra

4 Montículo que, usualmente, presenta tres niveles rodeados por muros de contención y/o perimétricos.

Cada uno de estos niveles posee un acceso restringido.

Conclusiones

En los últimos treinta años la visión de lo que es un museo ha cambiado sustancialmente. La nueva museología fue concebida como una herramienta para acercar los museos a la gente y hacerla partícipe en la concepción, gestión, preservación y difusión de su patrimonio cultural y natural, logrando de esta manera el empoderamiento de los pueblos gracias a su patrimonio.

Después de su inauguración, el Museo Comunitario de Chacas se convirtió en un referente para la población del lugar y para los viajeros que recorren el Callejón de Conchucos. Este museo ubicado en una zona no solamente rica en restos y monumentos históricos o arqueológicos, sino también en paisajes y cultura ancestral, ha permitido que la institución museística sea parte de la cotidianidad de sus habitantes y no una institución ajena, propia de las grandes ciudades. Asimismo, ha permitido que sus pobladores (re)valoren su patrimonio, se vean reflejados y se sientan identificados con su historia cultural. En el futuro esperamos que sirva como punto de partida para formular propuestas de manejo de su patrimonio de forma consensuada y lograr posicionarlo como un motor de desarrollo para la región.

Referencias

Barreto, Margarita c. (1996), *Los museos y su papel en la formación de la identidad*, documento electrónico disponible en <<http://www.naya.org.ar/articulos/identi02.htm>>, consultado en el 2006.

Decarli, Georgina (2003), “Vigencia de la nueva museología en América Latina: conceptos y modelos”, Instituto Latinoamericano de Museos (ILAM), *Abra. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Costa Rica*, 33, 2003-2004, San José de Costa Rica, Editorial Euna, documento electrónico disponible en <http://documentos.ilam.org/ILAMDOC/ILAM_pub/Edit3_Art_VigenciaNM.pdf>, consultado en el 2006.

Encuentro Nacional de los Ecomuseos (2003), Documento Conclusivo del Encuentro Nacional de los Ecomuseos celebrado en Biella-Italia, del 9 al 12 de octubre de 2003, documento electrónico disponible en <http://www.ecomusei.net/Congresso/Documento_conclusivo_spagnolo.pdf>, consultado en el 2006.

Hernández, Francisca (1994), *Manual de museología*, Madrid, Síntesis.

_____ (2003), “Origen y perspectivas de la Nueva Museología”, *Revista de Museología*, Madrid, núm. 26, pp. 67-91.

Herrera, Alexander (1999), “Proyecto de exploración arqueológica Conchucos: resumen de investigación”, *Boletín del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, Lima, 2 (1), pp 8-13.

_____ (2003), “Patrones de asentamiento y cambios en las estrategias de ocupación en la cuenca sur del río Yanamayo, Callejón de Conchucos”, en Ibarra, B. (coord.), *Arqueología de la sierra de Ancash: propuestas y perspectivas*, Lima, Instituto Cultural Runa, pp. 221-250.

Ibarra, Bebel (coord.) (2003), *Arqueología de la sierra de Ancash: propuestas y perspectivas*, Lima, Instituto Cultural Runa.

INEI (Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2005), *Condiciones de vida en los departamentos del Perú, 2003-2004*, Dirección Técnica de Demografía e Indicadores Sociales, Lima.

International Council Of Museums (ICOM), United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco) (1972), Resoluciones de la mesa redonda “La importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo”, Santiago de Chile, 31 de mayo de 1972, documento electrónico disponible en <<http://documentos.ilam.org/content/view/58/55/>>, consultado en el 2010.

Institute of Cultural Affairs (ICA) (1999), *Tecnología de la Participación (TOP), Métodos de Facilitación de Grupo*, curso impartido el 21 y 22 de octubre, Phoenix, Arizona.

Jelin, Elizabeth (2001), *Los trabajos de la memoria*, “Memorias de la Represión”, tomo I, Madrid, Siglo XXI Editores.

Laurencich, Laura y Rodríguez, Aurelio (2001), *Informe final del Proyecto de Reconocimiento Arqueológico Valle de Chacas. Temporada 2000* (inédito), informe presentado al Instituto Nacional de Cultura, Lima.

Mejía, Luis Felipe (2007), *Informe Final del Proyecto de Investigación Arqueológica de la Zona de Yanama Callejón de Conchucos, Ancash. Temporada 2006* (inédito), informe presentado al Instituto Nacional de Cultura, Lima.

Méndez, Raúl (2001), *Teoría y método de la Nueva Museología en México. El caso de Nayarit*, *Revista Digital Nueva Museología*, documento electrónico disponible en <http://www.nueva-museologia.com.ar/index.hp?option=com_content&view=article&id=467:teoria-y-metodo-de-la-nueva-museologia-en-mexico&catid=83:middle-east&Itemid=460>, consultado en el 2010.

Morales, Teresa, Camarena, Cuauhtémoc y Valeriano, Constantino (1994), *Pasos para crear un museo comunitario*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), Dirección General de Culturas Populares (DGCP).

Orsini Carolina (2003), “Transformaciones culturales durante el Intermedio Temprano en el valle de Chacas: hacia el desarrollo de asentamientos complejos en un área de la sierra nor-central del Perú”, en Ibarra, B. (coord.), *Arqueología de la sierra de Ancash: propuestas y perspectivas*, Lima, Instituto Cultural Runa, pp. 161-174.

_____ (2005a), “Arqueología de Chacas: patrones de asentamiento y ritualidad en un valle de los Andes Centrales del Perú”, tesis de doctorado en Conservación del Patrimonio, Bolonia, Università di Bologna.

_____ (2005b), “Cinco años de investigación en el Valle de Chacas”, ponencia presentada en el Primer Conversatorio Internacional: Investigaciones Arqueológicas en el Departamento de Ancash, Huaraz, 18 y 19 de agosto de 2005.

Rieviere, Georges Henri (1993), *La museología. Curso de museología: textos y testimonios*, Madrid, Akal.

Rusconi, Norma c. (2000), *El objeto museal y la diversidad cultural*, documento electrónico disponible en <http://www.museoliniers.org.ar/museologia/NR_Elobjetomusealyladiversidadcultural.pdf>, consultado en el 2006.

Téllez, Sandra (2007), *Informe Final del Proyecto de Investigación Arqueológica de Riway Callejón de Conchucos, Ancash. Temporada 2006* (inédito), informe presentado al Instituto Nacional de Cultura, Lima.

_____ (2008), *Programa Arqueológico “Sociedades y Asentamientos de la Cuenca Sur del Yanamayo”* (inédito), proyecto presentado al Instituto Nacional de Cultura, Lima.

Todorov, Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.

Varine Hugues de (1973), “El ecomuseo”, en *Los museos en el mundo*, Barcelona, Salvat Editores, pp. 10-14.

Wegner, Steven A. (2003), “Identificando el área de dominio Recuay: un extendido inventario cerámico para la identificación de asentamientos Recuay”, en Ibarra, B. (coord.), *Arqueología de la sierra de Ancash: propuestas y perspectivas*, Lima, Instituto Cultural Runa, pp. 121-134.

Vega-Centeno, Rafael (2005), *Informe Final del Proyecto de Investigación Arqueológica de Huacramarca Callejón de Conchucos, Ancash. Temporada 2004* (inédito), informe presentado al Instituto Nacional de Cultura, Lima.

_____ (2006), *Informe Final del Proyecto de Investigación Arqueológica de Huacramarca Callejón de Conchucos, Ancash. Temporada 2005* (inédito), informe presentado al Instituto Nacional de Cultura, Lima.

_____ (2007), *Informe Final del Proyecto de Investigación Arqueológica de Huacramarca Callejón de Conchucos, Ancash. Temporada 2006* (inédito), informe presentado al Instituto Nacional de Cultura, Lima.

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

Problemáticas y alternativas en la gestión de un tramo del Camino Inca: el caso del tramo Vilcashuamán-Pisco,¹ del Qhapaq Ñan, Perú

Cintha Cuadrao Mallqui
Mario Advíncula Zeballos

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N IV

ISBN: 978-607-484-964-6

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

Palabras clave

Qhapaq Ñan, Proyecto de Tramo Vilcashuamán-Pisco, gestión del patrimonio, puesta en uso social.

Resumen

El Qhapaq Ñan o Camino Real Inca es la obra prehispánica más extensa de Sudamérica (60,000 kilómetros); su construcción es testimonio de la compleja estrategia política, económica e ideológica de dominio del Tahuantinsuyu sobre las diversas sociedades y territorios que conquistó. El carácter interregional y las diversas expectativas de participación en la gestión del Qhapaq Ñan por parte de las instituciones, comunidades locales y regionales, representa un reto para los mecanismos de gestión cultural. En el siguiente texto analizamos la problemática en torno a la gestión del tramo Vilcashuamán-Pisco del Proyecto Qhapaq Ñan-Sede Nacional, Perú.

El Proyecto Qhapaq Ñan y su nominación como Patrimonio Mundial

El Qhapaq Ñan o Camino Real Inca es la obra prehispánica más extensa de Sudamérica (60,000 kilómetros); su construcción es testimonio de la compleja estrategia política, económica e ideológica de dominio del Imperio inca sobre las diversas sociedades y territorios que conquistó. Esta monumental construcción prehispánica ha funcionado como

¹ A partir de julio del 2016 el Proyecto de Tramo amplió su cobertura hasta el sitio arqueológico La Centinela, en la localidad de Chíncha (Ica), cambiando su denominación a Proyecto de Tramo Vilcashuamán-La Centinela.

eje integrador para que el Proyecto Qhapaq Ñan se consolide como un programa multinacional integrado por Perú, Chile, Bolivia, Argentina, Ecuador y Colombia.

En el 2014, la Unesco declaró el Qhapaq Ñan como Patrimonio Mundial de la Humanidad en la categoría de Itinerario Cultural, que de acuerdo con el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (Icomos, por sus siglas en inglés) se define como:

Toda vía de comunicación terrestre, acuática o de otro tipo, físicamente determinada y caracterizada por poseer su propia y específica dinámica y funcionalidad histórica al servicio de un fin concreto y determinado, que reúna las siguientes condiciones:

- a) Ser resultado y reflejo de movimientos interactivos de personas, así como de intercambios multidimensionales, continuos y recíprocos de bienes, ideas, conocimientos y valores entre pueblos, países, regiones o continentes, a lo largo de considerables períodos de tiempo.
- b) Haber generado una fecundación múltiple y recíproca, en el espacio y en el tiempo, de las culturas afectadas que se manifiesta tanto en su patrimonio tangible como intangible.
- c) Haber integrado en un sistema dinámico las relaciones históricas y los bienes culturales asociados a su existencia (Icomos, 2008, p. 2).

Esta denominación, entonces, confiere al antiguo camino inca una serie de características y categorías de análisis para su gestión, investigación, conservación y puesta en valor que cada país integrante deberá promover.

La categoría de Itinerario Cultural es bastante reciente y hay que hacer la diferencia de las denominadas rutas culturales o turísticas, que responden a otras dinámicas de conceptualización. Los itinerarios culturales tienen una amplitud territorial, con vínculos a distintas escalas locales, regionales, nacionales y continentales. Algunos ejemplos de ellos son el Camino de Santiago de Compostela o el Camino Real de Tie-

rra Adentro. El primero, se basa en la ruta de los peregrinos cristianos durante el siglo IX, hacia la ciudad de Compostela, donde se encontrarían los posibles sepulcros mortuorios del Apóstol Santiago el Mayor, recorriendo la península Ibérica, entre los países de España y Francia.²

En el segundo caso, el Camino Real de Tierra Adentro o también llamado Camino de la Plata, tiene su origen en el siglo XVI, y era usado para transportar la plata extraída de las minas de Zacatecas, Guanajuato y San Luis de Potosí, recorriendo el norte de México hasta el sur de Estados Unidos (Texas y Nuevo México).³

Qhapaq Ñan-Perú

El Proyecto Qhapaq Ñan-Perú, promotor de la iniciativa de declaratoria, nace como un proyecto político en el 2001 bajo el Decreto Supremo N° 031-2001-ED dictaminado por el Instituto Nacional de Cultura (hoy Ministerio de Cultura). Posteriormente, el Congreso de la República del Perú (2004) le da carácter de ley (Ley N°28260), al ser de interés nacional la investigación, registro, protección, conservación y puesta en valor de la red de caminos existentes en el Imperio incaico y los sitios asociados, buscando generar el desarrollo social, educativo y económico en las poblaciones asociadas al camino inca.

Con ese enfoque, el proyecto ha realizado múltiples investigaciones en catorce regiones del país, y sostiene cuatro proyectos integrales en sitios arqueológicos⁴ para su puesta

2 Información de consulta en <<http://whc.unesco.org/en/list/669>>, Unesco.

3 Información de consulta en <<http://whc.unesco.org/en/list/1351>>, Unesco.

4 Los proyectos integrales consideran la investigación, conservación y puesta en uso social con el fin de gestionar el monumento arqueológico en su contexto territorial y paisajístico con participación de los

en uso social: Huaycán de Cieneguilla, Huánuco Pampa, Cabeza de Vaca y Aypate; y cinco proyectos de tramo:⁵ Xauxa-Pachacamac, Vilcashuamán-Pisco, Huánuco Pampa-Huamachuco, La Raya-Desaguadero y Quebrada de La Vaca-Tambobamba.



Figura 1. Plano de ubicación del Proyecto de Tramo Vilcashuamán-Pisco.

actores locales y regionales (Plan Cuatrienal 2012-2015 del Proyecto Qhapaq Ñan, pp.54-55).

⁵ Los proyectos de tramo se implantan a partir del 2013. Su ejecución se basa en la gestión de intervenciones integrales con estudios inter y multidisciplinarios con fines de puesta en uso social para los

El Proyecto de Tramo Vilcashuamán-Pisco

El Proyecto de Tramo Vilcashuamán-Pisco asume un reto importante de investigación y gestión de un segmento aproximado de 260 km, que atraviesa las regiones de Ayacucho, Huancaavelica e Ica, alcanzando distintos pisos altitudinales que van de los 4,800 hasta los 350 msnm.

Este tramo de camino inca tiene un valor trascendente hasta la actualidad, al ser una de las primeras rutas de activación económica que permitió el acceso directo de la sierra a la costa sur del Perú.

Durante la época inca, el tramo Vilcashuamán-Pisco era parte de una ruta ritual que pasaba por importantes sitios de control y administración del Tawantinsuyu,⁶ como Vilcashuamán y Pomaqocha en la región Ayacucho; Inkawasi de Huaytará y el templo de Huaytará localizados en la región Huancaavelica; y Tambo Colorado, Lima La Vieja y La Centinela, ubicados en la región de Ica. Se sugiere que a través de esta ruta transitaban importantes huacas regionales, siendo el camino principal que unía el Cuzco con el valle de Chíncha, en donde residía un poderoso curacazgo dedicado a la navegación del

tramos de la red de caminos inca de acuerdo con mecanismos de gestión que comprenden las acciones de investigación, conservación, puesta en valor y participación de los actores locales (Plan Cuatrienal 2012-2015 del Proyecto Qhapaq Ñan, p. 56).

⁶ María Rostworoski propone utilizar el término Tahuantinsuyu en reemplazo de imperio Inca. La palabra quechua Tahuantinsuyu significa "cuatro regiones unidas entre sí" y refiere a las cuatro regiones en que se organizó el Estado inca: Chinchaysuyo, Antisuyo, Contisuyo y Collasuyo. Rostworoski destaca que el término quechua representa el proyecto inconcluso de unificación del vasto y complejo territorio del estado Inca (Rostworoski, 1992, pp. 19-20).



Figura 2. Corte transversal del Tramo Vilcashuamán-Pisco (Caja, 2007).

mar y al transporte de bienes como el codiciado y prestigioso *mullu*.⁷

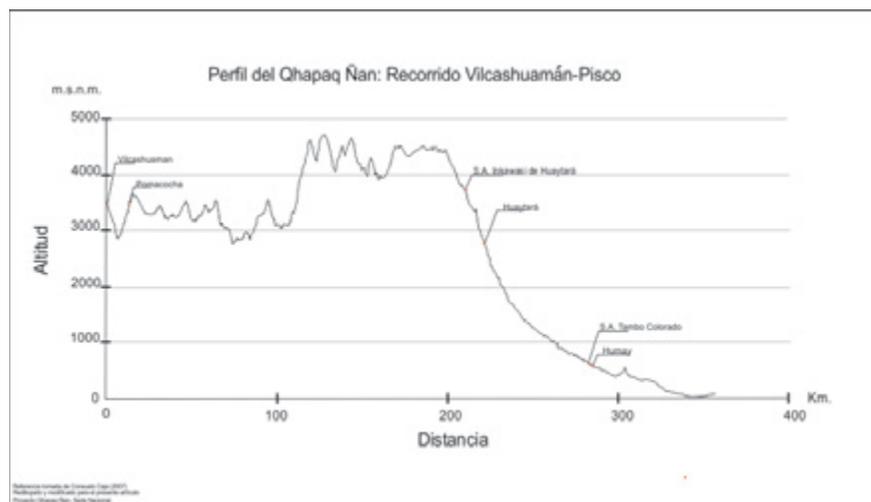


Figura 3. Recorrido del Tramo Vilcashuamán-Pisco.

Durante la colonia este tramo de camino fue empleado por los juristas hispanos que iban censando indios hacia finales del siglo XVI (Guevara-Gil y Salomon, 1994). Posteriormente fue recorrido por las tropas indígenas y realistas que estaban enfrentadas por los levantamientos de Manco Inca en contra del dominio hispano (Barraza, 2013), y luego fue transi-

⁷ *Mullu* es la denominación quechua a las valvas del *spondylus* sp., molusco bivalvo que viene de las cálidas aguas marinas ecuatoriales. Las valvas de este molusco constituyeron parte de las ofrendas y rituales más importantes en las sociedades andinas prehispánicas y fueron piezas fundamentales de los rituales durante el Tahuantinsuyu.

tado por los grupos libertadores e independentistas durante la guerra de la independencia del Perú (Barraza, 2013). Finalmente, en la década de 1980, fue usado por grupos subversivos y militares del ejército peruano para recorrer los Andes durante la época de violencia social que azotó al país.

Es así que este camino de trascendencia histórica aún es un medio de comunicación importante entre la costa y la sierra sur, ahora a través de la vía Los Libertadores, carretera que une los departamentos de Ica y Ayacucho, dinamizando la economía e interacción en ambas regiones.

Hacia la gestión de un tramo de camino inca

El Qhapaq Ñan o gran camino inca, es una obra de amplia envergadura motivada por estrategias políticas de control que sirvieron al Imperio Inca. Por medio de estos caminos centralizados desde Cuzco, se intensificaron rutas económicas, rituales (peregrinación), de comunicación e información (Chasquis) y también militares (para el paso del ejército del Tahuantinsuyu).

Así, de la misma forma en que se intensificaron determinadas rutas, también se modificaron y restringieron algunos caminos antiguos, lo que transformó el paisaje y generó una nueva relación entre el territorio y las poblaciones aledañas.

La ruta Vilcashuamán-Pisco es uno de los tramos que fue intensificado no solo por su trascendencia ritual, sino también por ser una de las principales rutas de comercio que permitían el ingreso de la costa a la sierra, transportando el valioso *mullu* que se importaba desde las costas ecuatorianas.

En resumen, por los caminos no solo se movilizaba la gente, igualmente se trasladaban productos, objetos, ideas, conocimientos y costumbres, adquiriendo un papel simbólico en la vida de los transeúntes.

El territorio y paisaje son transformados desde el concepto de la ruta, en donde se crean puentes, escaleras, se modifican los cerros y se construyen distintos tipos de instalaciones a lo largo de todo este imponente sistema caminero, de acuerdo con las nuevas políticas e intereses económicas de los incas.

Hoy en día, con la política nacional centralizada en Lima, se tienen nuevas rutas de comercio e interacciones económicas activadas por nuevas vías de comunicación; en la costa, la Panamericana norte y sur es un claro ejemplo de ello. Sin embargo, las rutas hacia el área andina aún siguen siendo un problema por la difícil topografía y agrestes paisajes que alejan a las poblaciones periféricas. La vía principal de comunicación hacia parte de la sierra, es la Carretera Central (Lima-Huancayo), que activa un flujo importante de comercio y abastecimiento de productos a la capital y a la costa. En el sur andino, el manejo de territorio de lo que fue el tramo Vilcashuamán-Pisco, se modificó al cobrar preponderancia la ciudad de Huamanga, actual capital de la región de Ayacucho; sin embargo, el concepto de un flujo directo y rápido entre la costa y sierra se ha mantenido, así como su dinámica económica en toda esta región. Gran parte de la actual vía de acceso desde Pisco, pasando por Huaytará, se ha superpuesto al antiguo camino inca, lo que mantiene un continuum de los saberes heredados por las antiguas sociedades prehispánicas.

En ese contexto, el Proyecto de Tramo Vilcashuamán-Pisco, del Qhapaq Ñan, Perú, busca reactivar este corredor con un enfoque de manejo de territorio, que integre al patrimonio cultural arqueológico dentro de su planificación, apuntando a proyectos de desarrollo sostenible e incorporando el uso social o público del patrimonio para su gestión.

El enfoque de territorio como una categoría analítica permite reconocer las relaciones entre las variables de: “grupo social (identidad, pertenencia, etc.); las interacciones entre

sus componentes (relaciones sociales); el espacio geográfico; y su sistema cultural (ideas, tecnologías, organización, economía, etc.)” (Rostworowski, 2016, p. 11), y por ello no solo brinda una lectura de las relaciones pasadas, sino también de sus transformaciones a lo largo del tiempo para entender las relaciones actuales, en especial, si apuntamos a generar desarrollo social. Además, dicho enfoque de análisis nos introduce a los distintos niveles de las investigaciones del tramo de camino inca, como las arqueológicas y sociales, lo que confiere una mejor propuesta a las metas planteadas.

Gestionando el patrimonio, ¿por parte de quién y para quién?

Para el proyecto, el término gestión hace referencia a la forma de administrar eficientemente los recursos humanos y materiales con los que se cuenta para lograr sus fines y objetivos. Para ello, es necesario establecer un plan de desarrollo estratégico y definir los medios por los cuales llegar a las metas.

Es importante definir también a nuestro público objetivo, los parámetros de tiempo y los alcances. Así, es válido preguntarse, ¿qué alcances tenemos como proyecto?, ¿cuál es el fin último de nuestra existencia como proyecto?, ¿cómo gestionar un territorio tan extenso y diverso?, ¿para quién gestionar?, ¿qué gestionar?

El Proyecto de Tramo Vilcashuamán-Pisco fue concebido inicialmente como un programa de corto a mediano plazo, con un tiempo de ejecución de cuatro años y con el reto principal de gestionar todo el tramo del antiguo camino inca que partía de la ciudad de Vilcashuamán hasta el sitio arqueológico de Tambo Colorado, ubicado en el distrito de Pisco. Este recorrido de aproximadamente 260 km cruza por tres regiones (Ayacucho, Huancavelica e Ica), 12 distritos, 15 anexos, 50 centros poblados y 74 comunidades campesinas

reconocidas. Desde esta perspectiva, el reto no es únicamente afrontar la gestión de un extenso territorio de múltiples características geográficas, sino también gestionar un extenso territorio con distintas problemáticas económicas, socioculturales y con historias distintas que determinan los diversos tipos de relaciones con su pasado y patrimonio arqueológico, que es el fundamento del proyecto Qhapaq Ñan.

Como todo proyecto, tiene un inicio y un final, ligado, además, a decisiones políticas del gobierno de turno y a la solvencia económica del Estado, entonces, ¿cómo lograr los alcances que se esperan en la investigación, protección y puesta en uso social del camino inca y sus sitios asociados? La clave está en el enfoque hacia las comunidades.

Por donde queramos llegar, es el poblador y pobladora, conocedor (a) de su patrimonio cultural el que tiene mayor alcance en la protección de sus sitios arqueológicos, es el poblador (a) con cargo político (autoridades), quien puede determinar las políticas públicas para el manejo y cuidado de su patrimonio arqueológico, promoviendo su puesta en valor y difusión. Esta visión del proyecto nos traza como meta involucrar a las autoridades de los gobiernos regionales y locales en la gestión del patrimonio cultural desde políticas insertadas en sus planes de desarrollo, asegurando así la sostenibilidad de los objetivos del proyecto.

Planteando una metodología de trabajo

Cuando se trabaja con poblaciones o sociedades vivas, seguir una receta única es bastante complicado y conlleva varios errores. Los contextos cambian rápidamente, los actores sociales que en un momento eran aliados, pueden convertirse luego en detractores. Algunos actores que mantenían una relación neutra frente al proyecto pueden volverse activos en pro

o en contra. Todas estas lecturas deben mantenernos atentos de los cambios que suceden en la población, convirtiéndonos en agentes activos dentro de la comunidad.

Eso significa también un perfil del profesional de campo, que adquiere una visión holística de la realidad. Deja de ser el arqueólogo que simplemente excava o investiga el sitio arqueológico, para convertirse en un investigador social que interactúa con otros profesionales y la población.

Todo lo dicho anteriormente, precisa de un detallado análisis de las poblaciones con las que se van a trabajar, desde un nivel macro a micro, siguiendo también la lógica del enfoque territorial. A nivel macro, se tiene una visión regional de los procesos históricos, desde épocas prehispánicas hasta la actualidad, así como el análisis territorial y socioeconómico de las regiones.

En un nivel micro, se conocen las unidades comunales que integran los distintos distritos o provincias (nivel de análisis medio). A partir de la identificación de los actores sociales, se determina cómo funciona y se ordena el grupo social, sus prioridades socioeconómicas y en particular la relación que tiene cada población con su patrimonio cultural. Este tipo de análisis es prioritario para establecer las estrategias a usar, con quiénes empezar a trabajar, las expectativas locales, las reticencias frente al proyecto, etcétera.

Aplicación de casos: Vilcashuamán, Inkawasi de Huaytará y Tambo Colorado

Si bien el enfoque de trabajo apunta a la gestión del tramo, aún no llegamos a ese fin. Se ha empezado por intervenir en tres sitios arqueológicos, Vilcashuamán, Inkawasi de Huaytará y Tambo Colorado, que representan las tres regiones por las que atraviesa esta ruta: Ayacucho, Huancavelica e Ica, respec-

tivamente. Cada uno de estos sitios, son centros importantes dentro de la red vial incaica y que interactúan de manera distinta con la población aledaña, como se puede apreciar en las siguientes líneas.

1. Región Ayacucho: Vilcashuamán

El problema principal de este sitio arqueológico, es la ocupación continua por parte de la población. Luego de la caída del Imperio inca, la ciudad siguió ocupada hasta el presente. Esta superposición de ocupaciones implica un conflicto entre la población y el Ministerio de Cultura. Este conflicto, sumado a los trámites burocráticos, repercute en la difícil instalación de los servicios básicos, la inscripción de los títulos de propiedad de los predios, la planificación urbana y sobre todo en la visión de construir una propuesta de desarrollo en conjunto entre la ciudad de Vilcashuamán y su patrimonio arqueológico.



Figura 4. Ciudad de Vilcashuamán, vista del Templo del Sol (inca) con la superposición de la Iglesia San Juan Bautista. Ayacucho, Perú.

Por otro lado, la población y las autoridades conocen su patrimonio arqueológico y tienen una expectativa muy grande sobre el desarrollo turístico local, apuntando a ese tipo de crecimiento económico. Por ejemplo, desde hace algunos años, promueven el Vilcas Raymi, puesta en escena de una ceremonia prehispánica orientada a festejar el inicio del ciclo agrícola a finales del mes de junio (25), pero en esta oportunidad, para los fines turísticos que buscan, lo celebran en el mes de julio, relacionándolo a las fechas de fiestas patrias.

De esta manera, los ciudadanos de Vilcashuamán tienen una relación muy ambigua con su patrimonio. Por un lado, tienen una relación negativa por las restricciones de los proyectos de infraestructura dentro de la ciudad, en virtud del sitio arqueológico, y por otro, una opinión favorable por la posibilidad de un desarrollo turístico local.

Este contexto genera algunos retos de trabajo para el proyecto: mediar con las autoridades y la población para iniciar los procesos de saneamiento físico legal, facilitando el nexo con las áreas técnicas pertinentes del Ministerio de Cultura (Dirección de Catastro y Saneamiento Físico Legal); realizar el diagnóstico de conservación de los sectores arqueológicos aún existentes y trabajar con las autoridades para plantear proyectos de inversión pública para su puesta en valor; y establecer redes y convenios con otras instituciones públicas, privadas y diversas ONG, para tender vías integrales sobre sus expectativas, como la formación de guías locales y promotores culturales empoderados en la gestión de su patrimonio arqueológico, mejoras en su infraestructura y atención turística.

2. Región Huancavelica: Huaytará

Huaytará es conocida como la capital arqueológica de Huancavelica, por lo que desde el nombre tiene una carga directa sobre su valor patrimonial. En este caso, la población huaytarina conoce su patrimonio local y tiene una opinión positiva

y espera la promoción y apertura al turismo. Sus habitantes se ubican dentro de un punto medio entre la costa (Pisco) y la sierra (Ayacucho), intentando activar un corredor turístico en el área, pero que hasta el momento no trae frutos. En el gobierno regional y local, existe el interés por desarrollar proyectos de puesta en valor de su patrimonio arqueológico, pero hay limitantes debido a que muchos de estos sitios carecen del saneamiento físico legal y polígono de delimitación.

El sitio arqueológico de Inkawasi de Huaytará, es el sitio más representativo de la región por sus características constructivas. En el 2014 se inició un programa de investigación que afianzó algunos lazos de la población hacia su sitio, demostrando su capacidad de organización y aportación en la conservación del lugar. Aun así, genera también retos en cuanto a los procesos del saneamiento físico legal,⁸ en miras a llevar a cabo proyectos públicos financiados por el gobierno regional.

Por otro lado, se trabajó también en torno al Museo Samuel Humberto Espinoza Lozano (administrado por la dirección regional de Huancavelica del Ministerio de Cultura), con el financiamiento del premio Fondo del Embajador para la Preservación de la Cultura, de Estados Unidos, obtenido en el 2014. Sobre esta base, se han desarrollado múltiples capacitaciones para ubicar al museo como un espacio físico de acceso a la comunidad. Nuestro mayor objetivo es posicionar al museo como un centro de dinámicas culturales locales, para que la población en su conjunto se apropie de este espacio y se activen proyectos de interés local.

⁸ El saneamiento físico legal se refiere al proceso de formalización de los bienes de propiedad. Mediante este proceso se documenta la inscripción de los predios, sean privados o públicos, como bienes a nombre de una comunidad, institución pública o un particular ante los registros públicos, con ello legalmente la propiedad está reconocida por el Estado peruano.



Figura 5. Sitio Arqueológico Inkawasi de Huaytará; estructuras incas techadas. Huancavelica, Perú.

3. Región Ica: Humay

En este distrito se ha trabajado en el Sitio Arqueológico Tambo Colorado. El problema aquí es la relación distante entre la población y su patrimonio arqueológico, tanto valorativamente como físicamente. En muchos casos los pobladores desconocen del sitio y no lo identifican como parte integrante de su territorio.

Con respecto a las autoridades regionales, algunas iniciativas se han tenido que descartar debido a la falta de saneamiento físico legal y con esto se limitan las acciones de puesta en valor. En los gobiernos locales el interés es mucho menor por la falta de exigencia de la población hacia el patrimonio arqueológico.



Figura 6. Sitio Arqueológico Tambo Colorado. Ica, Perú.

El objetivo del programa es reinsertar el sitio arqueológico a la dinámica cotidiana de la población adyacente, fomentando el uso público del bien cultural. Asimismo, generar los puentes necesarios para facilitar el trabajo con el área técnica del Ministerio de Cultura para la delimitación y el saneamiento físico legal.

Conclusiones

Las propuestas de gestión del Qhapqa Ñan, basadas en el enfoque territorial, priorizan los vínculos que mantienen los diversos actores locales respecto al camino inca y su patrimonio histórico. Con base en ello, se proponen acciones para crear mecanismos que generen espacios de cogestión cultural (Estado-comunidades locales).

A pesar de las distintas problemáticas que tiene cada sitio intervenido, es fundamental el tipo de comunicación y la

relación que se establece con la población, para crear niveles de confianza y credibilidad. Parte de la metodología operativa es establecer los procesos participativos desde la presentación del proyecto: charlas informativas, diagnósticos participativos y asambleas comunales, donde también se propician espacios adecuados para rescatar las expectativas e intereses de la población sobre el patrimonio cultural.

En los tres casos intervenidos, los gobiernos y las autoridades locales presentan expectativas para participar en los proyectos de puesta en valor; sin embargo, la falta de saneamiento físico legal resta oportunidades para desarrollar y ejecutar proyectos de inversión pública. En el caso de Vilcashuamán, el proceso del saneamiento arqueológico trabajado de manera participativa con la población, ha generado que ahora las autoridades asuman el reto de concluirlo, promoviendo además la formalización y titularidad de las viviendas de los pobladores.

El caso de Huaytará es importante, pues a través del Sitio Arqueológico Inkawasi de Huaytará, se han producido sinergias relevantes entre todos los actores involucrados: gobierno regional, municipalidad distrital, líderes locales, asociaciones y comunidad, las cuales se reflejaron en las faenas comunales organizadas y realizadas por la comunidad en el sitio arqueológico. Asimismo, la comunidad de Huaytará, la sociedad civil, las autoridades locales y el Ministerio de Cultura, organizaron un acto de cierre de la temporada del proyecto de tramo, con la asistencia de más de 500 personas.

Referencias

Barraza, Sergio (2013), *Desplazamientos hispanos por el Qhapaq Ñan y abandono de asentamientos incas durante el período colonial temprano: el caso de Huaytará*, documento electrónico disponible en <<http://www.qhapaqnan.gob.pe/wordpress/wp-content/uploads/2013/04/134304898-Desplazamientos-hispanos-por-el-Qhapaq-Nan-y-abandono-de-asentamientos-incas-durante-el-periodo-colonial-temprano-el-caso-de-Huaytara.pdf>>, consultado en marzo del 2014.

Caja, Consuelo (2007), *El Qhapaq Ñan en la ruta del Chinchaysuyu entre Vilcashuamán y Chíncha Alta. Reconocimiento y registro del entorno territorial del Qhapaq Ñan*, Campaña 2006, Lima, Proyecto Qhapaq Ñan del Instituto Nacional de Cultura.

Guevara-Gil, Armando y Frank Salomón (1994), “A ‘personal visit’: Colonial political ritual and the making of indians in the Andes”, en *Colonial Latin American Review*, vol. 3, núms. 1-2, pp. 3-36.

Hyslop, John (1984), *The Inka Road System*, Nueva York, Academic Press.

Icomos (2008), *Carta de itinerarios culturales*, documento electrónico disponible en <http://www.icomos.org/charters/culturalroutes_sp.pdf>.

Instituto Nacional de Cultura (2007), *Vilcashuamán hoy: legado y presente*, Lima, INC, Programa Qhapaq Ñan, Proyecto Piloto Vilcashuamán.

Marcone, Giancarlo (2014), “Introducción”, en *Los incas de María Rostworowski*, Lima, IEP, Ministerio de Cultura, pp. 09-16.

Martínez, Celia (2010), “Los itinerarios culturales: caracterización y desafíos de una nueva categoría del patrimonio cultural mundial”, en *Apuntes* 23(2), pp. 194-209, documento electrónico disponible en <http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1657-97632010000200008&lng=pt&nrm=iso&tlng=es>.

Qhapaq Ñan-Sede Nacional (2012), *Plan cuatrienal 2012-2015*, Lima, Ministerio de Cultura, Manuscrito.

Qhapaq Ñan-Sede Nacional (2014), “Propuesta de plan de manejo del Proyecto de Tramo Vilcashuamán-Pisco: Camino de las Alianzas”, manuscrito, Lima, Ministerio de Cultura.

Qhapaq Ñan-Sede Nacional (2015), “Plan cuatrienal 2016-2020”, manuscrito, Lima, Ministerio de Cultura.

Rostworowski, María (1992), *Historia del Tahuantinsuyu*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Sulbarán, Pedro (1995), “Concepto de responsabilidad social de la empresa”, en *Economía*, vol. XX, núm. 10, pp. 181-199.

Tello, Mario (2006), “Aspectos teóricos del capital social y elementos para su uso en el análisis de la realidad”, en *Cluster y desarrollo regional: los casos de Piura y Loreto*, documento digitalizado.

Unesco (2016), *Camino Real de Tierra Adentro*, documento electrónico disponible en <<http://whc.unesco.org/en/list/1351>>, consultado en julio del 2016.

Unesco (2016), *Routes of Santiago de Compostela: Camino Francés and Routes of Northern Spain*, documento electrónico disponible en <<http://whc.unesco.org/en/list/669>>, consultado en julio del 2016.

Velasco, Ernesto (2010), “Introducción: las fuentes e implicaciones de la gestión estratégica en el sector público”, en *Gestión estratégica*, Ernesto Velasco (comp.), México, Siglo XXI Editores.

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

El arte urbano y su conservación. Proyecto de investigación y catalogación

Ana Lizeth Mata Delgado

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N I V

ISBN: 978-607-484-964-6

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

Palabras clave

Arte urbano, arte político, arte contemporáneo, STROMC, catalogación, conservación, restauración.

Resumen

La creación y desarrollo constante del arte urbano ha planteado a nivel mundial la necesidad del involucramiento de la disciplina de la restauración para evaluar la pertinencia de su conservación. Es importante crear catálogos, redes de trabajo nacionales e internacionales para generar foros de discusión y publicaciones especializadas en el tema.

Desde el 2011 el Seminario Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea ha llevado a cabo el registro de este tipo de manifestación artística por considerarla relevante para el estudio y comprensión del arte contemporáneo, aunado a diversas investigaciones derivadas del mismo, desde la complejidad de su técnica de manufactura, hasta las implicaciones políticas que plantea. El presente trabajo apunta la complejidad de su conservación desde la perspectiva material enfatizando en la gestión que se lleva a cabo para realizar obras de este tipo.

Introducción

Desde sus primeras apariciones, las manifestaciones artísticas catalogadas como arte urbano han estado expuestas a diversas polémicas, una de las principales discusiones versa sobre su desaparición o permanencia de manera consciente, pues las características que lo definen están enfocadas en esa línea.

Generalmente se considera arte urbano a la obra con las siguientes características: tiene un carácter efímero, procesual y clandestino; hay un reclamo del espacio público, por lo tanto es transgresor de este, y, por último, su producción está muy ligada al activismo e ilegalidad, por lo que su tiempo de vida es limitado. Además es justo ese carácter sorpresivo y de apropiación del espacio público “lo que hace al *Street Art* algo tan mágico e impredecible, ya que cada pieza está en constante evolución” (Nguyen y Mackenzie, 2010, p. 230).

Si bien el arte urbano tiene su origen a finales de la década de 1990, es en pleno siglo XXI que adquiere su mayor auge derivado del avance tecnológico, específicamente de internet, considerando que son las plataformas web, los sitios específicos de cada artista, las diversas redes sociales que junto con la propagación de los medios de comunicación como son los teléfonos celulares, las tabletas electrónicas, las cámaras digitales y todo tipo de equipos vinculados a la red, los que han funcionado como una especie de archivo documental virtual. Es a partir de la documentación de a pie, aquella que se hace constantemente no solo por los creadores sino por el mismo espectador, que es más fácil compartir la información y colocarla al alcance de un mayor número de personas, aun cuando la obra sea efímera o ilegal, e incluso cuando el espectador sea meramente virtual.

Actualmente existen miles de sitios dedicados a la difusión del arte urbano, ya sea por región, ciudad o país, que van acumulando y compartiendo esta información. Muchos de ellos no solamente se limitan a la documentación sino que ofrecen recorridos virtuales o de forma presencial usando los geolocalizadores para compartir la ubicación de las obras. En México existen infinidad de páginas web y de redes sociales, y entre las más relevantes se encuentran: All City Canvas <<http://www.allcitycanvas.com/>>, Constructo Arte Nuevo <http://constructoarte.com/festival/> y Street Art Chilango <<http://www.streetartchilango.com/>>, entre otras.



Figura 1. Saner, artista visual, en All City Canvas 2012, Ciudad de México. Fotografía tomada de <<http://www.ozartsetc.com/2012/05/07/all-city-canvas-urban-art-festival-2012-mexico/>>.

Cabe mencionar que a pesar de este fenómeno mediático, la documentación del grafiti comenzó desde los años ochenta. Los fotógrafos Martha Cooper y Henry Chalfant tienen un libro fundamental para el conocimiento y comprensión del grafiti titulado *Subway Art*, de 1984, considerado uno de los mayores exponentes publicados sobre este tema. A la fecha, se han publicado un sinnúmero de textos especializados en el grafiti, lo que habla de un interés no solo por su difusión sino por su investigación, que a su vez ha servido para que sea asumido y comprendido como un fenómeno artístico actual que se desarrolla de manera paralela y del cual aún existen cuestionamientos sobre si debe o no conservarse y cómo.

El proyecto que se presenta “Registro, diagnóstico y conservación de arte urbano”, retoma los antecedentes mencionados, pero tiene la característica de estar enfocado a un sector especializado en la investigación, producción y conservación-restauración de este tipo de manifestaciones artísticas, pues no se limita solo al registro y geolocalización sino que considera el diagnóstico de la obra como eje medular y contempla las posibles alternativas de conservación de acuerdo con su producción, significado y complejidad material.

Definiendo el objeto de estudio

Actualmente no existe una definición universal para determinar si se habla de grafiti, *street art*, arte urbano o arte público, pues dependiendo del contexto o autor al que se estudie, se plantearán las características específicas y particularidades individuales que harán que a estas manifestaciones artísticas se les denomine de una u otra manera. En muchos casos incluso comparten características primarias, pero existen diferencias sustantivas que las determinan. A continuación se explica brevemente a que se refiere cada uno de los términos.

Es importante señalar que en el universo del *street art* no se consideran las acciones vandálicas que afecten el patrimonio cultural ni otro tipo de inmueble, ya que dichas acciones no tienen ninguna finalidad artística, ni forman parte del imaginario planteado por el movimiento artístico, y generalmente son realizadas como parte de manifestaciones, acciones de protesta o actos vandálicos y no están vinculadas a la escena de las producciones artísticas antes mencionadas.

De manera general, se entiende por *street art* al fenómeno contemporáneo en el que se engloban aquellas expresiones plásticas creadas en el entorno urbano y que son realizadas de manera libre y autónoma, muchas veces ilegal o clandestinamente, y que, dada la enorme producción artística creada a partir de los años noventa en diversos países del mundo, ha formado un movimiento artístico internacional (Sánchez, 2015, p. 19).

De acuerdo con Blanca González Lima (2011, p. 21) el grafiti es una “manifestación clandestina que pretende dar a conocer públicamente nombres, hechos, ideas o sentimientos que se profesan a través de mensajes gráficos sobre una pared o muro y se caracteriza por la rapidez y espontaneidad en su realización”. Sin embargo, esta definición se debe de complementar con la que determina la Real Academia Española, la cual especifica que el “grafiti o grafito es un letrero o dibujo circunstancial, de estética peculiar, realizada con aerosoles sobre una pared u otra superficie resistente”. Este es quizá el concepto que más se acerca a lo que asociamos con grafiti cuyo origen tiene como sede la ciudad de Nueva York.

El grafiti es generalmente un lenguaje cifrado entre los distintos grupos asociados a este tipo de producción artística; una comunicación interna que no necesariamente tienen que comprender los transeúntes y hace referencia a firmas, nombres y delimitaciones territoriales.



Figura 2. Ericailcane, Ciudad de México. Fotografía tomada de <<http://thecitylovesyou.com/urban/ericailcane-censurado-mexico>>.



Figura 3. Grafiti de Felipe Pantone. Fotografía tomada de <<http://illusion.scene360.com/art/73717/pantone-graffiti/>>.

Por su parte el arte urbano es considerado como una derivación del *street art* pues por lo regular se refiere a aquellas producciones artísticas ubicadas en el espacio público producto de comisiones y/o festivales patrocinados, aunque hay casos en donde se integran también producciones ilegales.

Para efectos de este proyecto se ha considerado que el término arte urbano cumple con los requerimientos conceptuales para ser usado como eje medular del tipo de objeto que se busca registrar, documentar y conservar.



Figura 4. Arte urbano, Valencia, España. Fotografía de Ana Lizeth Mata Delgado (marzo del 2016).

Registro de arte urbano, su diagnóstico y conservación

A partir del 2011, el Seminario Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia ha encaminado sus esfuerzos a desarrollar el proyecto de “Registro, diagnóstico y conservación de arte urbano”, a fin de tener una base de datos nutrida y diversa sobre la distintas manifestaciones artísticas vinculadas al arte urbano. El proyecto se planteó inicialmente como “Catalogación de arte urbano”, sin embargo, este enfoque limitaba la investigación y el desarrollo de alternativas de conservación para este tipo de manifestaciones artísticas, por lo que se consideró necesario replantear el enfoque y presentar un panorama más amplio para su estudio.

El objetivo principal está enfocado en: registrar, diagnosticar y conservar mediante la documentación del arte urbano, dando paso a una investigación más profunda en torno al tema en cuestión.

Como objetivos particulares, se contemplaron los siguientes:

- Contribuir a la conservación del patrimonio artístico urbano mediante el registro, diagnóstico y conservación de este tipo de manifestaciones.
- Generar un catálogo del arte urbano de la Ciudad de México.
- Concientizar a la población sobre la importancia de las obras en espacios públicos.
- Elaborar y difundir artículos sobre el tema con el propósito de que la sociedad comprenda, conozca y se apropie de este tipo de manifestaciones artísticas.
- Vincular el trabajo llevado a cabo en el STROMC acerca del tema, con otras instituciones de relevancia en torno a la con-

servación y restauración del arte contemporáneo, específicamente en los ámbitos del arte urbano nacional e internacional.

Además, al formar parte de un programa académico, el impacto no solo resulta benéfico de manera general para la disciplina, sino que el estudiante se vinculará de manera permanente con instituciones que tienen por objetivo promover la cultura y fomentar la conservación y difusión del patrimonio cultural, incorporándose a un proyecto integral.

Para el correcto desarrollo de este proyecto se han considerado cuatro fases sustantivas para llevar a cabo en tiempo y forma los objetivos planteados inicialmente. A continuación se explicará brevemente de qué se trata cada una:

Fase 1. Diagnóstico general de la producción de arte urbano a nivel nacional e internacional. Antes de comenzar el registro fue necesario realizar una investigación de campo y gabinete con el objetivo de determinar cuál era la situación del arte urbano a nivel mundial, pero sobre todo en la escena mexicana. Qué proyectos existían y qué alcances tenían estos en relación con la documentación y registro. De manera general se encontró que si bien existen iniciativas en el ámbito privado y gubernamental enfocadas a la producción y documentación de este tipo de manifestaciones, ninguna considera como parte de su quehacer el diagnóstico y registro material de las obras que se producen.

Fase 2. Registro, catalogación y documentación del arte urbano existente en la Ciudad de México. A partir del primer acercamiento e investigación sobre la situación del arte urbano en México, se determinó que era factible iniciar un registro específico de arte urbano, tomando como base los murales de grandes dimensiones que por su relevancia estética, material, de autor o por estar relacionadas con algún tipo de celebración comisionada y/o patrocinada se deberían de registrar.

Cabe señalar que se inició el registro en la Delegación Coyoacán por la cercanía a la ENCRyM, dado que se consideró desde un inicio involucrar a los estudiantes para llevar a cabo el registro.

Para ello se elaboró una ficha ex profeso para esta actividad, la cual además de los datos básicos de registro de obra, contiene datos de geolocalización, diagnóstico, fotografía, si es

comisionado, patrocinado o ilegal, contexto, materiales, técnica de manufactura, entro otros datos sustantivos para tener un registro que facilite su investigación y registro.

Cabe señalar que esta ficha sirvió de base para la que se propuso en la tesis “La conservación del Street Art en México. Análisis de tres casos de estudio” en el 2015 (Sánchez, 2015, p.131).

	> ESTADO DE CONSERVACIÓN
DICTAMEN	En general la obra se encuentra estable, sin embargo se requiere del monitoreo constante de la misma con el objetivo de detectar si las alteraciones aumentan y con ello su deterioro.
DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO	<p>Al ser una obra urbana, esta se encuentra al aire libre sobre las paredes de una casa ubicada en una avenida muy transitada, con instalaciones eléctricas (tanto del interior de la casa como al exterior, a manera de cables y postes de luz) e hidráulicas (hay un tubo de PVC que atraviesa el muro) y árboles cerca.</p> <div data-bbox="926 781 1415 1321">  </div>

Figura 5. Detalle de ficha de registro usada en el STROMC. Fotografía de archivo STROM-ENCRyM, INAH.

FICHA DE IDENTIFICACIÓN			
CASO DE ESTUDIO 2			
TÍTULO:	Se desconoce	ALIAS DE OBRA:	"Vendedora de flores"
ARTISTA(S):	Vhils	FIRMA:	Si
FICHA DE PRODUCCIÓN:	2012		
TIPO DE PRODUCCIÓN:	ILEGAL	AUTORIZADO	COMISIONADO
PROYECTO:	All City Canvas, primera edición. Organizado por AITO, MAMUTT y MUJAM		
PATROCINIO Y FINANCIAMIENTO:	Sprite, Adidas, El Universal, Hotel W México, Juxtapoz, Carlsberg, Casa Vecina, Fundación Carlos Slim, Fundación del Centro Histórico, Museo de Arte Popular, Museo Objeto Del Objeto, FUNDACION, Montana Colors, Galería Fifty24MX, Vinilgimo, CTT, Padrinos, El Nuevo Mexicano, Time Out México, Gatopardo, El Fanzine, CC Arquitectos / Manuel Cervantes.		
INSTANCIAS PÚBLICAS INVOLUCRADAS:	Secretaría de Cultura, Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda, y Secretaría de Turismo del Gobierno del Distrito Federal.		
SERIE / CAMPAÑA:	Pieza única.		
TIPO DE OBRA:	Escultopictórica realizada directamente en el muro		
TÉCNICA:	Relieve tallado en el aplonado del muro de mampostería (ladrillos)		
MATERIALES:	Muro de mampostería (ladrillos y cemento), aplonado de cemento. Pintura vinílica para exteriores Comax Pro 1000 plus color blanco.		
DIMENSIONES:	12 x 10 m aproximadamente		
LOCALIZACIÓN:	Edificio Dolores, Juárez 26, Colonia Centro, Delegación Cuauhtémoc, México D.F. C.P. 06050		
PROPIETARIO DEL INMUEBLE:	Se desconoce		
USO DEL INMUEBLE:	Comercial		
VISTA GENERAL DE LA OBRA			
			
IMG. 210 Vhils, "VENDEDORA DE FLORES", EN ALL CITY CANVAS, MAYO DE 2012.			

Figura 6. Detalle de ficha de registro propuesta para la tesis "La conservación del Street Art en México. Análisis de tres casos de estudio". Fotografía tomada de Sánchez, 2015, p. 131.

Fase 3. Desarrollar reuniones académicas en torno al tema para generar una retroalimentación con los especialistas. Esto se planteó para que a partir de los avances e investigaciones, se llevaran a cabo reuniones de carácter académico para difundir el trabajo realizado hasta el momento, en especial con colegas y especialistas de otras disciplinas para tener una retroalimentación constante y nuevos temas para abordar como parte de las investigaciones.

Fase 4. Elaborar artículos y ponencias. Se consideró fundamental que las investigaciones, sus productos y los resultados obtenidos de las reuniones académicas sobre el tema, fueran difundidos a partir de la presentación en distintos foros, congresos y revistas especializadas, por mencionar algunos, tanto en aquellos enfocados en conservación-restauración, como en aquellos enfocados al arte urbano, pues es partir de la divulgación de los conocimientos desarrollados durante los cinco años del proyecto que se tendrá un real impacto y evaluación de los avances obtenidos hasta el momento.

Resultados del proyecto

Los resultados obtenidos durante estos cinco años de trabajo han superado satisfactoriamente los objetivos planteados en un inicio. A continuación se enlistan y explican brevemente cada uno de ellos de forma cronológica:

2011 a la fecha. Se tienen al menos veinticinco obras registradas completamente en la base de datos del proyecto, considerando los aspectos mencionados en la fase 2. Si bien como se dijo existen diversos tipos de registro, esta documentación considera otros aspectos enfocados a la conservación-restauración. Cabe señalar que al ser una actividad vinculada a la

academia se restringe la cantidad de obras documentadas por semestre, no obstante, se están planteando nuevas alternativas para el registro y así tener una base más nutrida y completa.

2013. Se llevó a cabo el primer encuentro Conservando el Street Art y el Graffiti, el cual contó con la participación de especialistas nacionales y extranjeros en la ámbito de la conservación como Will Shank, y se complementó con artistas renombrados en el medio como Humo y No One; además, se presentaron diversas iniciativas que se dedican a la producción y a la difusión de este tipo de manifestaciones como es la Unidad Graffiti de la Secretaría de Seguridad Pública y la revista *Rayarte*, que además prestó su colección de graffiti en formato caballete para llevar a cabo una exposición que se presentó de manera paralela al encuentro en las instalaciones de la ENCRyM.

Dicho encuentro tuvo una excelente recepción entre los asistentes y los medios de comunicación. La combinación de *street art* y conservación, resultó novedosa e interesante.

Se presentó en la 14ª Jornada del Museo Centro Nacional Reina Sofía, la iniciativa del proyecto internacional Creación del Grupo para la conservación y restauración de murales contemporáneos. RICAC-INCCA Iberoamérica en colaboración con la Universidad Politécnica de Valencia y la ENCRyM a través del STROMC.

En este año también se presentó la ponencia “Conservando el Street Art & Graffiti, la pertinencia de su conservación y la problemática material derivada de su técnica de manufactura”, en el Foro Académico de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, en la ciudad de Guadalajara, así como su respectiva publicación.

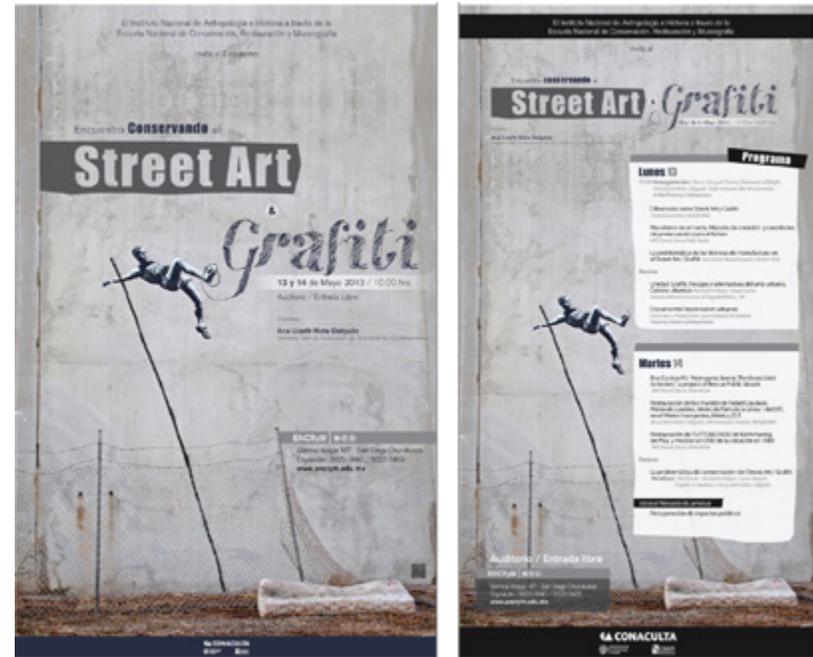


Figura 7. Cartel de difusión del primer encuentro Conservando el Street Art y el Graffiti.



Figura 8. Exposición de grafiti en caballete, colección *Rayarte*. Fotografía de Ana Lizeth Mata Delgado (mayo del 2013).



Figura 9. Intervención de Humo y No One en la ENCRyM. Fotografía de Ana Lizeth Mata Delgado (mayo del 2013).



Figura 10. Notas periodísticas sobre el encuentro, del periódico *El Universal* y medios INAH, respectivamente. Fotografías tomadas de <<http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/71858.html>> y <<http://www.inah.gob.mx/es/boletines/3007-reflexionan-sobre-street-art-y-grafiti>>.

2015. Como parte de la vinculación internacional del proyecto, se inició la colaboración con el Grupo de Arte Urbano, perteneciente al grupo español del International Institute for Conservation, que tiene como objetivo investigar sobre las posibilidades de conservación del arte urbano, y del cual soy miembro activo. El trabajo del Grupo de Arte Urbano se planteó de dos maneras: individual y común y colaborativo, creando los documentos que el grupo considere necesarios para abordar correctamente el arte urbano y su posible conservación.

Asimismo se elaboró el decálogo del grupo y se realizaron diversos debates en torno a distintas problemáticas las cuales son analizadas y presentadas, a manera de resúmenes para su consulta. Se editó la revista digital *Mural Street Art Conservation*, y a lo largo del 2015 se presentaron dos números,¹ en los cuales se participó de forma activa tanto en la presentación como en la dictaminación de artículos.

Se concluyó y presentó la tesis “La conservación del Street Art en México. Análisis de tres casos de estudio”, elaborada por Andrea Sánchez Ibarrola, egresada del STROMC. Una investigación exhaustiva sobre los orígenes y devenir del street art en México, la cual analiza de forma crítica las posibles alternativas de su conservación. Este trabajo fue dirigido por una servidora y asesorada por el maestro Flavio Montessoro.

¹ Véase <https://issuu.com/observatoriodeartebano/docs/mural__1 | https://issuu.com/observatoriodeartebano/docs/mural__2 ISSN 2444-9423>.



Figura 11. Revista digital *Mural Street Art Conservation*. Fotografía tomada de <http://observatoriodeartebano.org/wordpress/?page_id=316>.

2016. Durante este año se participó en la reunión de trabajo del Grupo de Arte Urbano como parte de las actividades vinculadas a la 17ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Además se organizó y participó en Vincularte: encuentro abierto sobre Arte Urbano, presentado en La Casa Encendida. Ambos eventos se llevaron a cabo en Madrid, España.

También se llevó a cabo el segundo encuentro de Conservación de Arte Urbano, Urbarte, en las instalaciones de la ENCRyM como parte del “Proyecto de registro, diagnóstico y conservación de arte urbano” del STROMC, en el que se contó con diversas disciplinas, entre ellas: restauración, gestión, artistas, historia del arte, las cuales aportaron distintas visiones sobre la producción, difusión y conservación del arte urbano.

[Numer](#) x [Grupo Español IIC - Grup](#) x [E VINCULARTE. Encuentro](#) x

[Plastics](#) - [Itinerario](#) - [Interjet](#) [El muralista olvidado](#) [www.difusioncultural](#) [La diegada y sonetos](#)

[Quien registra](#) [Acceder a mi cuenta](#)

[Inicio](#) [Boletín](#) [RSS](#) [Preguntas frecuentes](#) [Accesibilidad](#) [Mapa Web](#)

LA CASA ENCENDIDA
 CULTURA + SOLIDARIDAD + MEDIO AMBIENTE + EDUCACIÓN


 Qui es «E»
 Centro de recursos
 Publicaciones
 Convocatorias
 Radio

Planos del Centro
 Cómo llegar y horarios
 Sala de prensa
 Televisión

Programación [Histórico](#)

Actividades y eventos Cursos y talleres

Hoy Mañana Esta semana Este mes Calendario

Sólo para niños y jóvenes

Seleccione opciones y pulse buscar. **BUSCAR**

¿Buscas algo en concreto?
 Actividades, eventos, cursos y talleres

[Me gusta](#) [Me gusta](#) [Twitter](#)

[Enviar por email](#)

VINCULARTE. Encuentro abierto sobre arte urbano
[Volver a resultados](#)



Cultura

Conferencias

Localización: Auditorio

De Ma08 Marzo a Mi09 Marzo, cada día, de 17.00 a 21.00 h.

[Añadir a mi calendario](#)

Otras actividades en La Casa



Concierto de Joe Crepusculo
 Do10 Abril



Dj Mag Es Pro presenta a Auntie

Figura 12. Vincularte en La Casa Encendida. Fotografía tomada de <http://www.lacasaencendida.es/conferencias/vincularte-encuentro-abierto-sobre-arte-urbano-5223>.

Conclusiones

El arte urbano ha tenido que adaptarse a las nuevas tendencias de su propio quehacer y a además a las de aquellas disciplinas cercanas a esta manifestación artística. Si bien conservar y/o restaurar las obras de arte urbano pareciera ir en contra de su propia naturaleza, también es cierto que no han tenido el suficiente espacio temporal para que se puedan visualizar de otra manera, no solo desde la perspectiva y relevancia del artista, sino desde la manufactura involucrada, la mezcla de materiales, el contexto o la importancia del tema. Un documento que las registre aportará información relevante sobre el tipo de manifestaciones artísticas desarrolladas en un periodo específico.

Una de las principales problemáticas a las que se enfrenta el conservador-restaurador es la diversidad material predominante en la producción de arte urbano, es por ello que resulta fundamental conocer y comprender los alcances y limitaciones de la disciplina ante este tipo de obras.

Una alternativa que permite conservar la obra sin alterar su naturaleza efímera, procesual y transgresora es quizá la documentación. Esta puede ser una alternativa intermedia entre las dos posibilidades de este tipo de arte: que desaparezcan y no quede ninguna referencia de la obra más que apelar a la memoria de quienes la conocieron, versus la restauración de la misma, interviniendo cabalmente la materia que la conforma e inmortalizando aquello que fue creado para tener una existencia breve pero trascendental.

En unos años podremos mirar al pasado y evaluar qué alternativa funcionó mejor, pero por lo pronto aprovechemos los nuevos recursos tecnológicos para documentar las obras, complementando y enriqueciendo la información con la opinión del artista mediante una entrevista con él (ella), para comprender cabalmente cada una de las producciones artís-

ticas vinculadas al arte urbano y hacer que nuestro proceder, cualquiera que este sea, esté sustentado de manera adecuada. Así, el proyecto de “Registro, diagnóstico y conservación de arte urbano” contempla diversos aspectos relacionados directa e indirectamente con las obras y no se limita solo a la materia, pues en este caso sería totalmente contradictorio ya que las tendencias actuales de la conservación-restauración enfocadas al arte contemporáneo, no radican sustancialmente solo en preservar la materia sino también la parte conceptual de la obra.

Referencias

Abarca S., Francisco J. (2010), “El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad”, tesis de doctorado, Madrid, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Aquino, Arnulfo (2011), *Imágenes épicas en el México contemporáneo. De la gráfica al graffiti. 1968-2011*, México, INBA, Cenidiap, Conaculta.

Ganz, Nicholas (2006), *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*, México, Gustavo Gili.

Mata Delgado, Ana Lizeth, “Conservando el Street Art & Graffiti, la pertinencia de su conservación y la problemática material derivada de su técnica de manufactura”, documento electrónico disponible en <http://www.ecro.edu.mx/memorias_x_foro.html>, consultado el 10 de abril de 2016.

Mural Street Art Conservation No. 1, documento electrónico disponible en <https://issuu.com/observatoriodearteurbano/docs/mural__1>, consultado el 15 de abril de 2016.

Mural Street Art Conservation No. 2, documento electrónico disponible en <https://issuu.com/observatoriodearteurbano/docs/mural__2>, consultado el 15 de abril de 2016.

Nguyen, Patrick y Stuart Mackenzie (coords.) (2010), “Conor Harrington”, en *Beyond the Street. The 100 Leading Figures in Urban Art*, Berlín, Gestalten.

Olea, Óscar (1980), *El arte urbano*, México, UNAM.

Sánchez Ibarrola, Andrea (2015), “La conservación del Street Art en México. Análisis de tres casos de estudio”, tesis de licenciatura en restauración, México, ENCRyM, INAH.

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

Construir memoria en tiempos atroces

Guillermo Pereyra Tissera

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N IV

ISBN: 978-607-484-964-6

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

Palabras clave

Memoria, catástrofe, imagen, fotografía, Walter Benjamin.

Resumen

El presente texto aborda las implicaciones de la construcción de la memoria en tiempos atroces, cuando la vida está en peligro. Se indagan los recursos con los que según Walter Benjamin trabaja la memoria, entre los que se destacan la cita y la imagen dialéctica. La memoria es esencialmente visual y las imágenes del pasado que ella fija en el presente son fugaces. El trabajo político de la memoria es conservar esas imágenes transitorias. Además de ser un acontecimiento político, la memoria es un proceso de carácter técnico y, a la vez, un acto del pensamiento crítico.

I

¿Qué implica construir memoria en tiempos atroces? ¿Cómo se conserva la memoria cuando la vida está en peligro? No es exagerado afirmar que la tesis sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin busca responder esas preguntas. La historia, de acuerdo con Benjamin, se caracteriza por el despliegue incesante de catástrofes. Esto se manifiesta en la aniquilación masiva de personas, en la apatía ante el dolor ajeno, en el resignarse a que la situación empeore; incluso Benjamin (2011, p. 477) dice que la catástrofe significa “haber desaprovechado la oportunidad” de cambiar el curso de la historia. Conforme a esta concepción, ningún país o sociedad puede descartar que en algún momento todo vaya en dirección hacia lo peor. El trabajo de la memoria no consiste en reconocer el pasado

“tal y como propiamente ha sido”, sino en “apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro” (Benjamin, 2008c, p. 307). Conservar la memoria implica rescatar los testimonios silenciados y las imágenes de viejos sueños postergados, y eso se hace en una situación donde el peligro y la catástrofe forman parte de la vida cotidiana.

En tiempos atroces, lo que queda es construir colectivamente la memoria. Para Benjamin la memoria no es una práctica candorosa de añoranza, sino aquello que nos mantiene despiertos para evitar que el horror se repita. Esto es importante porque la violencia no se ejerce solamente en un momento y un lugar acotados: es ínsito a ella que circule, se expanda o reproduzca por distintos canales sociales. Por esta razón Benjamin sostiene que la catástrofe se transmite en los bienes culturales, es decir, las prácticas y los valores culturales pueden adquirir una dimensión catastrófica. A esa cadena lineal de transmisión de la catástrofe Benjamin la llama *continuum*, que supone el mantenimiento y la transferencia de violencias de todo tipo. Esto incluye las violencias que se ejercen en nombre de la defensa de la cultura: “la barbarie se esconde en el concepto mismo de cultura” (2011, p. 470) porque los “tesoros de valores” pueden reproducir violencias del pasado que siguen operando en el presente. Los bienes culturales pueden ser el medio por el cual se impone un sentido unívoco de la comunidad, la nación o el patrimonio, que muchas veces se asumen como formas “propias” del ser social, por lo que Benjamin afirma que ni los muertos pueden estar seguros ante un enemigo que “no ha cesado de vencer” (2008c, p. 308).

La memoria trabaja apelando al recurso de la cita, que cumple un papel fundamental en la construcción de la historia. Benjamin no usa las citas para reforzar la autoridad de un autor, lo que hace es sacarlas de su contexto para disociarlas de él y aplicarlas en un nuevo texto. En la cita “se refleja el que es el lenguaje de los ángeles, en el cual todas las palabras, sacadas

del idílico contexto del sentido, se han convertido en lemas en el libro de la Creación” (2010c, p. 372). La cita, al interrumpir la intención del texto original, da lugar a un texto en el que se crea una nueva constelación de sentidos.

La forma de presentación de la verdad a través de una construcción de citas renuncia a la continuidad lineal de un argumento, el avance de una narración, o el intercambio a través del diálogo. Trabajar con citas crea una constante interrupción y produce una escritura que esencialmente implica un desvío en la digresión o en la divagación (Friedlander, 2012, p. 12).

Memoria, cita y digresión intervienen en la nueva construcción de la historia. El recuerdo trae a la luz hechos que son “puestos a la orden del día” en el presente, gracias a la memoria nos damos cita con el pasado, nos encontramos con él. La memoria inscribe acontecimientos pasados en el lenguaje del presente, y esos hechos citados no pertenecen a un reporte objetivo y neutral de la historia. La memoria es un modo de revelar la verdad silenciada, pero esa verdad se alcanza mediante la digresión y la lucha social sostenida en el tiempo. Sin desviaciones la memoria no puede darse el tiempo para recuperar lo perdido. Su ejercicio es trabajoso y en él participan luchadores sociales pacientes, por ello hay que dar tiempo a la expresión de distintos testimonios para que la verdad pueda revelarse en el mínimo detalle. La memoria avanza en las sociedades que luchan por los derechos humanos, pero no lo hace de un modo progresivo. A cada momento su despliegue se interrumpe para volver atrás, auscultar con minuciosidad lo acontecido, enfrentar el peligro y cuestionar —e interrumpir si es posible— la persistencia de la impunidad y el silencio cómplice.

II

En el apartado anterior se dijo que la memoria no reconstruye la forma de vida original del pasado. Su labor, por el contrario, es captar en el presente *imágenes dialécticas*, y no se puede torcer el curso de la historia de dominación “sin emergencia de imágenes” (Cadava, 2014, p. 20). Benjamin no entiende a la imagen dialéctica únicamente como un objeto visual, pues ella incluye también las imágenes sonoras; incluso la imagen no se opone al lenguaje porque ella surge dentro de las citas evocadas. Es en el lenguaje donde uno se encuentra con la imagen dialéctica. Benjamin “caracteriza a la imagen como legible, como una ‘imagen que es leída’ [...] la imagen dialéctica emerge del trabajo de construcción de incontables citas [...] el lenguaje es el médium en el cual la imagen dialéctica puede ser reconocida” (Friedlander, 2012, p. 37). No hay memoria si el sujeto histórico no fija imágenes en el “ahora de la cognoscibilidad” (Benjamin, 2008d, p. 49), un instante en el que se hace legible la totalidad de la historia. El imaginario colectivo es un depósito de imágenes de injusticias pasadas y de imágenes utópicas en las que late la demanda de justicia.

Lo que la memoria conserva es la esperanza de que las historias trucas del pasado y los sueños de liberación postergados puedan despertar algún día. Benjamin expresa esta idea cuando define la tarea del “cronista” de la historia: “El cronista que refiere los acontecimientos sin distinguir entre grandes y pequeños tiene con ello en cuenta la verdad de que nada que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido” (2008c, p. 306). El cronista benjaminiano exige recordar el más mínimo detalle de los hechos, porque hasta en los sucesos más anodinos del pasado puede existir un “índice oculto” que los remite “a la redención” (Benjamin, 2008d, p. 19). Lo que importa para este cronista es el modo en que el presente se conecta con el pasado malogrado, con ese pasado no resuelto que llega

a la actualidad como un eco insistente. Leemos en “Sobre el concepto de historia”:

¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar? ¿Acaso las mujeres a las que hoy cortejamos no tienen hermanas que ellas ya no llegaron a conocer? Si es así, un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra. Es decir: éramos esperados sobre la tierra. También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una *débil* fuerza mesiánica, a la cual el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos. Reclamamos que no se satisfacen fácilmente, como bien lo sabe el materialista histórico (Benjamin, 2008d, p. 19).

Lo que persiste en la historia son los deseos inconclusos y las fuerzas mesiánicas intranquilas que buscan despertar a las conciencias anestesiadas por la resignación. Así como el texto que se construye con un mosaico de citas no sigue un argumento lineal, de igual modo la memoria no deja dormir a las imágenes del pasado en el tiempo continuo y homogéneo. Esto se debe a que las imágenes no se mantienen estables en los recovecos del pasado y, por lo tanto, pueden ser citadas en el presente. Las imágenes son construcciones históricas, pero además —y esto es fundamental— el acontecimiento que puede cambiar la historia aparece con fuerza revolucionaria cuando lo hace dentro del campo visual. En otras palabras, la esfera de la actuación política revolucionaria es “el espacio integral de las imágenes”, donde “la revuelta saca a la luz por completo la imagen de su rostro surrealista” (Benjamin, 2010, pp. 306-307, 310). La entrada del sujeto histórico en la (nueva) historia tiene lugar cuando la “iluminación profana” revela el verdadero rostro de la historia como catástrofe continua (Benjamin, 2010, p. 315).

Reparemos en el origen de los organismos de derechos humanos en la historia argentina luego de la última dictadura cívico-militar. Su irrupción y permanencia en la esfera pública estuvo acompañada de un conjunto de imágenes fotográficas y filmicas que quedaron grabadas en la memoria colectiva argentina. Son numerosas las fotografías que retratan a las Madres de Plaza de Mayo, dando vueltas alrededor de la Pirámide de Plaza de Mayo todos los jueves, exigiendo la aparición con vida de sus hijos. La fotografía fue un pilar fundamental en la construcción de la imagen pública de las Madres de Plaza de Mayo, y muchas de esas fotografías son emblemas de la resistencia a la dictadura y sus herencias hasta el presente (Gamarnik, 2010).



La memoria es esencialmente visual. Ella inscribe los acontecimientos históricos en las imágenes dialécticas del mismo modo que la cámara fija lo captado en las fotografías. En los apuntes a la tesis “Sobre el concepto de historia”, Benjamin asocia la captación de la imagen dialéctica en el presente con la fijación de las imágenes en la placa fotográfica: “(Si se quiere considerar la historia como un texto, vale para ella lo que un autor reciente dice acerca de los textos literarios: el pasado ha consignado en ellos imágenes que se podrían comparar a las que son fijadas por una placa fotosensible)” (Benjamin, 2008d: p. 50). La fotografía es un instrumento de reproducción de imágenes, y también un modo de pensar críticamente la historia: “la fotografía otorga, al pensamiento, el material histórico sobre el cual pensar” (Cadava, 2012, p. 49). Existe una afinidad entre historia y fotografía: ambas dependen “de la posibilidad de repetición, reproducción, cita e inscripción” (Cadava, 2012, p. 21). La fotografía es fundamental para citar el pasado, pero ¿qué supone esto? Al fijar los recuerdos en una imagen, las

fotografías reproducen lo que ya no está presente, actualizan el pasado, permiten “volver a ver” a quien está ausente. Como afirma Giorgio Agamben:

Aun si la persona fotografiada estuviese hoy completamente olvidada, aun si su nombre hubiese sido borrado para siempre de la memoria de los hombres —y a pesar de todo esto; es más, precisamente por esto—, esa persona, ese rostro, exigen su nombre, exigen no ser olvidados [...] [la fotografía] recoge lo real que está siempre a punto de perderse, para volverlo nuevamente posible (2007, pp. 30, 34).

Una reflexión similar se encuentra en un pasaje de “Pequeña historia de la fotografía”:

con la fotografía sucede algo nuevo y particular: en esa pescadora de New Haven que está mirando al suelo con pudor entre seductor y descuidado hay algo sin duda que va más allá de un elemental dar testimonio del arte fotográfico de Hill, algo que no es posible hacer callar, y que nos obliga a preguntar cómo se llamaba esa persona que vivió por entonces, y que hoy sigue siendo tan real que no ha de disolverse por completo jamás en el “arte” (Benjamin, 2010d, pp. 381-382).

La memoria fotográfica recupera lo perdido o lo ausente dándole una nueva lectura. Esto implica que la fotografía se relaciona con “algo más” que la técnica de reproducción, el estilo del fotógrafo o las corrientes estéticas: da testimonio de lo no testimoniado, los nombres perdidos, lo que no encaja en las formas de representación dominantes. Si, por un lado, la imagen fotográfica vuelve a traer al presente lo ausente, por otro la imagen revela la finitud de la existencia histórica, “anuncia nuestra ausencia [...]. La fotografía nos dice que moriremos [...]. La fotografía anuncia la muerte de lo fotografiado” (Cadava, 2012, p. 57). La fotografía registra la experiencia vivida, pero no logra captar el pasado como “realmente fue”.

En todo hecho fotográfico “falta algo”:

Hasta a la más perfecta reproducción le falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia siempre irreplicable en el lugar mismo en que se encuentra [...]. El aquí y el ahora del original de que se trate constituye el concepto de lo que es su autenticidad [...]. *El ámbito de la autenticidad en cuanto tal se sustrae por entero a la reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2008a, pp. 53-54. Las cursivas son del original.).

En la época de la reproductibilidad técnica, la obra de arte pierde el aura y asume su falta de originalidad y autenticidad, en ella se hace patente la “mortificación” de la existencia tecno-histórica. Benjamin cita al fotógrafo francés Eugène Atget, quien se hizo famoso porque tomó las primeras fotografías de calles, cafés y plazas desiertas de París, unas imágenes que “se encuentran vacías” y exhiben el “extrañamiento entre el entorno y el ser humano” (Benjamin, 2010d, pp. 394-395). Esa ajenidad se presenta también en el cine: “la extrañeza del actor ante el aparato es ya de suyo de la misma índole que la propia del hombre ante su imagen vista en el espejo. Pero ahora su imagen especular es desgajable, se ha hecho transportable” (Benjamin 2008a, p. 68). Lo que define a la fotografía no es su capacidad de representar fielmente lo fotografiado, sino la experiencia de extrañeza que produce en el observador.

Ninguna imagen refleja nítidamente la realidad —ni siquiera la de uno mismo ante el espejo— y, por ende, nunca se accede inmediatamente a ella. La realidad está mediada por la imagen y esa mediación construye la experiencia histórica. Es decir, el sentido y la experiencia se constituyen gracias a la intervención de las formas de reproducción, repetición y conservación, que son propias de la memoria y la fotografía. “La fotografía hace posible [sic] por primera vez en nuestra historia conservar a la larga y claramente los rasgos de alguien” (Benjamin, 2008b, p. 137). La fotografía conserva los rastros

de la historia, pero ellos persisten como un eco fantasmal. En las imágenes lo fotografiado persiste, como un fantasma que merodea sin respiro y nos interpela con sus reclamos.

IV

No en cualquier situación las imágenes ayudan a construir la memoria. Lo hacen cuando producen un *shock*, porque sólo un shock puede detener la transmisión continua de la violencia en la historia. “Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica [y hace] saltar el continuo del curso de la historia” (Benjamin, 2011, p. 478). Benjamin reemplaza la síntesis de la dialéctica hegeliana (*Aufhebung*) por la imagen que surge en un campo de tensiones. El *shock* que produce la imagen se asocia con el potencial revolucionario para torcer el curso lineal de la dominación. Las imágenes dialécticas trabajan en conjunto, articulándose unas con otras, y son irreducibles al *continuum*. Benjamin piensa que la historia es un conjunto de imágenes en lugar de una línea recta de tiempo. Ese conjunto de imágenes es central en el trabajo de la memoria, y debido a ello la concepción materialista de la historia que propone Benjamin es visual.

En el *shock* que produce la irrupción en la escena pública de la fotografía de un desaparecido, o de sus familiares convertidos en sujetos de la memoria, se puede detener el tiempo lineal y continuo. Cuando ese tiempo se suspende irrumpe lo que no tiene paz, lo inquieto, eso que Benjamin llama la “inquietud petrificada” (2011, p. 333). El tiempo se interrumpe no para que los sujetos dejen de actuar y se entreguen a la pasividad y la apatía, por el contrario, el freno facilita la construcción de la nueva historia en la que se cumple la justicia.

La memoria desea que el pasado regrese, pero no de cualquier forma. Benjamin nunca propuso que las ruinas sean restauradas y restituidas en su apogeo y esplendor originario. La nostalgia conservadora no anima la filosofía de Benjamin. En su autobiografía *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos* leemos lo siguiente:

Nunca nos es posible recobrar por completo lo que hemos olvidado. Y quizás que eso sea bueno. Pues el *shock* sufrido al recobrarlo sería tan destructivo que al instante dejaríamos de comprender nuestra fuerte nostalgia. Así la comprendemos, al contrario, y esto tanto mejor cuanto más sumergido lo olvidado yace aún en nosotros. Como la palabra perdida que sólo hace un momento todavía estaba en nuestros labios daría alas quizás a nuestra lengua, lo olvidado parece estar cargado con toda aquella vida que aún vívidamente nos promete (2010b, pp. 209-210).

Benjamin concibe al olvido no como la expresión de la resignación —hay que dar por perdido lo enterrado— sino que, como afirma en la cita anterior, lo olvidado es una vida que aún promete desplegarse. Por un lado, hay un impulso de conservación en la historia, que nos dice que nada se puede dar por perdido. Pero, por el otro, lo que la memoria conserva está siempre en proceso de desaparición; lo que ella ilumina puede retirarse de la mirada social. La memoria no se opone al olvido porque está llena de lagunas; ella más bien lucha contra la idea de que lo derrotado es incapaz de sobreponerse. La historia está signada por la promesa del retorno de lo que quedó trunco, así como por escribir lo que nunca ha sido escrito.

El conservador de la memoria se enfrenta a la fugacidad de la imagen dialéctica. Ella aparece súbitamente y está condenada a desaparecer, porque la certeza que ofrece no es eterna ni apodíctica. De esta manera, la luz de la memoria no alumbrará algo que pueda verse para siempre. La visión del pasa-

do “no puede ser fijada de una vez por todas y luego ser visitada por quien quiera hacerlo” (Mate, 2009, p. 114), y por eso no hay patrimonio cuyo valor perdure *continuamente*. Lo que persiste en la historia es lo que insiste en no desaparecer, y no lo hace con la forma de una idea eterna. Memoria y fotografía son simultáneamente prácticas de conservación y destrucción, recuperación y pérdida, recuerdo y olvido.

Benjamin no cae en el conformismo, pues considera que las imágenes fugaces pueden recuperarse gracias al trabajo de la memoria. Las inscripciones transitorias del recuerdo están sujetas al proceso de citación; es decir, no hay fugacidad sin repetición ya que lo transitorio busca ser recuperado por la memoria y captado por la fotografía. Lo momentáneo extiende su luz más allá del instante de su aparición en los diversos procesos de reproducción y circulación social. Frente a la fugacidad de la historia, la memoria emerge como un ritual de repetición del pasado para tramitar el duelo de la pérdida (Cadava, 2014, p. 151). Ese ritual es eminentemente político.

V

La memoria es un acontecimiento político y, además, un proceso *técnico y crítico*. La memoria no puede conservarse si falta uno de esos dos componentes.

Abordemos primero la dimensión técnica de la memoria. Cadava afirma que “no hay acontecimiento [...], que no esté tocado por los medios técnicos, que no sea transformado en imágenes sonoras o visuales” (2012, p. 29). La construcción de la memoria se vale de las distintas técnicas de reproducción, como la fotografía, el cine y la digitalización. Lo técnico no debe ser entendido como un mero soporte o instrumento,¹ un aparato divorciado de la realidad social; inclusive no siempre la técnica produce la homogenización de la existencia humana. Ella es el lugar donde cada cuerpo entra en contacto con el otro. Como afirma Roberto Esposito:

la técnica —o la tecnicidad de lo existente— coincide con la partición de los cuerpos, con su ser siempre partes *extra partes*, con su continuo “cuerpo a cuerpo” [...]. Nunca como hoy tenemos la exacta percepción de esta comunidad de los cuerpos: del contagio sin fin que los aproxima, superpone, impregna, coagula, mezcla, clona (2005, p. 213).

Las técnicas de reproducción permiten la circulación de las imágenes más allá del “aquí y ahora” de la experiencia aurática. Los medios de reproducción hacen posible cuestionar los valores de autoridad, autonomía y originalidad que configuran los mitos de origen estético-fascistas. De ahí que Benjamin vea en la politización comunista de esos medios un potencial revolucionario. El cine, dice Benjamin, es la “dinamita de décimas de segundo [que hace] saltar por los aires todo ese

¹ Debo esta afirmación a Fernando Monreal.

mundo carcelario” (2008a, pp. 77), y el *shock* que produce el montaje cinematográfico altera las formas burguesas de percepción haciendo explotar lo que se hallaba adormecido. De hecho, para que las imágenes del pasado puedan producir un *shock* deben circular a través de los medios de reproducción, y sólo de este modo pueden estar disponibles a la consulta y la lectura crítica. Los criterios de autoridad, originalidad y autenticidad, ya no deberían ser decisivos para leer y entrar en contacto con los documentos históricos. La transmisión de la memoria puede multiplicarse y pluralizarse gracias a la intervención de los medios de comunicación de la imagen, que permiten que más personas se den cita con el pasado.

¿Por qué la memoria es una práctica social crítica? Viemos que no hay imagen del recuerdo sin tensiones o antagonismos sociales. Lo cual significa que no hay memoria sin conmoción crítica de la realidad. La función del pensamiento crítico es comprender las relaciones que existen entre la tradición —lo que una sociedad conserva— y el presente, y esto exige asumir responsabilidades frente al patrimonio que conservamos y a los documentos que desechamos. Si la conservación de la memoria solo se concibe como una tarea instrumental, que procura nada más perfeccionar las técnicas de conservación —como la digitalización— suprimiendo el pensamiento crítico, será difícil citar las imágenes incómodas del pasado. La conservación centrada exclusivamente en el progreso de los instrumentos de reproducción y circulación de lo conservado corre el riesgo de discurrir por los canales lineales —acríticamente asumidos— del continuum de dominación. Cuando no interviene el pensamiento crítico, la conservación se reduce a acumular información en documentos que no son cuestionados. El uso de las tecnologías no autoriza a autoevidenciar la información, y si eso ocurre el conservador puede convertirse en cómplice involuntario de la circulación de sentidos naturalizados del pasado. Construir memoria en tiempos atroces

demanda revisar si la forma en que se conserva el pasado sigue reproduciendo viejas formas de injusticia y opresión.

La memoria se conserva críticamente cuando los referentes del pasado no se conciben idílicamente. Esta debe cuestionar la tradición porque los documentos históricos tienen una “faz negra”, es decir, hay un “velamiento” en ellos que solo se aclara gracias a las diversas lecturas críticas (Déotte, 1998, p. 221). Además, el sujeto de la memoria no cuenta con mucho tiempo para emprender esta tarea crítica. Porque la imagen rememorada “amenaza disiparse con todo presente que no se reconozca aludido en ella” (Benjamin, 2008b, p. 307). La visión que abre la imagen dialéctica es momentánea: si su poder de *shock* no se ejerce a tiempo se puede esfumar, y si la memoria no captura al pasado en el momento adecuado la impunidad se puede extender indefinidamente. En otras palabras, si en un instante los complejos resortes del horror se ven con claridad, más tarde pueden tornarse nebulosos y el análisis crítico puede caer en el olvido. La luz de la memoria que arde intensamente en un momento puede apagarse de un día para otro.

Referencias

Agamben, Giorgio (2007), *Profanaciones*, en Flavia Costa y Edgardo Castro (trad.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Benjamin, Walter (2008a), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras*, I, II, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Abada, pp. 11-47.

_____ (2008b), “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Obras*, I, II, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Abada, Madrid, pp. 89-203.

_____ (2008c), “Sobre el concepto de historia”, en *Obras*, I, II, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Abada, pp. 305-318.

_____ (2008d), *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Bolívar Echeverría (trad.), documento electrónico disponible en <<http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>>, consultado el 20 de marzo de 2016.

_____ (2010a), “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Obras*, II, I, Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid, Abada, pp. 301-316.

_____ (2010b), “Infancia en Berlín hacia el mil novecientos”, en *Obras*, IV, I, Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid, Abada, pp. 147-277.

_____ (2010c), “Karl Kraus”, en *Obras*, II, I, Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid, Abada, pp. 341-376.

_____ (2010d), “Pequeña historia de la fotografía”, en *Obras*, II, I, Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid, Abada, pp. 377-403.

_____ (2011), *Libro de los pasajes*, Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (trads.), Madrid, Akal.

Cadava, Eduardo (2014), *Trazos de luz: tesis sobre la fotografía de la historia*, Paula Cortés Rocca (trad.), Lanús, Buenos Aires, Palinodia.

Déotte, Jean-Louis (1998), *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Justo Pastor Mellado (trad.), Santiago, Cuarto Propio.

Esposito, Roberto (2005), *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Luciano Padilla López (trad.), Buenos Aires, Amorrortu.

Friedlander, Eli (2012), *Walter Benjamin. A Philosophical Portrait*, Cambridge y Londres, Harvard University Press.

Gamarnik, Cora (2010), “La construcción de la imagen de las Madres de Plaza de Mayo a través de la fotografía de prensa”, en *Afuera. Estudios de crítica cultural*, 5 (9), s/p, documento electrónico disponible en <<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=129&nro=9>>, consultado el 6 de abril de 2016.

Mate, Reyes (2009), *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*, Madrid, Trotta.

Esta obra se terminó de realizar en el mes de junio de 2017 en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, ubicada en General Anaya 187, Colonia San Diego Churubusco, Delegación Coyoacán, Ciudad de México, México.



PUBLICACIONES
DIGITALES
ENCRYM-INAH

PUBLICACIONES**ENCryM**

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

