

# Intervención

Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología

ISSN 2007-249X

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía-INAH

Año 6. Núm. 11 • Enero-junio de 2015



# Intervención

Revista Internacional  
de Conservación, Restauración  
y Museología

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Presidente  
Rafael Tovar y de Teresa

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Directora General  
María Teresa Franco

Secretario Técnico  
César Moheno

Secretario Administrativo  
José Francisco Lujano

Coordinadora Nacional de Difusión  
Leticia Perlasca Núñez

Subdirector de Publicaciones Periódicas  
Benigno Casas

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía

Director  
Andrés Triana Moreno

Secretaría Académica y de Investigación  
Guadalupe de la Torre Villalpando

Subdirector de Planeación y Servicios Educativos  
Ricardo Silva Zamora

Jefa Académica de la Licenciatura en Restauración  
Ma. de Lourdes González Jiménez

Jefe Académico de la Maestría en Conservación y Restauración  
de Bienes Culturales Inmuebles  
Luis Carlos Bustos Reyes

Jefe Académico de la Maestría en Museología  
Leticia Pérez Castellanos

Coordinador de la Maestría en Conservación de Acervos Documentales  
Germán Frausto Nadal

Jefe del Departamento de Educación Continua y Descentralización

*Intervención*, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología, año 6, número 11, enero-junio de 2015, es una publicación semestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Córdoba núm. 45, col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081511001900-102, ISSN: 2007-249X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Número de Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16121, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Av. Insurgentes Sur, núm. 421, séptimo piso, col. Hipódromo, Deleg. Cuauhtémoc, C.P. 06100, México, D.F. Imprenta: Offset Reboasán, S.A. de C.V., Av. Acueducto 115, Col. Huipulco Tlalpan, C.P. 14370, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Av. Insurgentes Sur, núm. 421, séptimo piso, col. Hipódromo, Deleg. Cuauhtémoc, C.P. 06100, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 25 de junio de 2015, con un tiraje de 1 000 ejemplares.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o por fotocopia sin previa autorización por parte del editor. El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente la opinión del Comité Editorial de la Revista *Intervención*, de la ENCRYM o del INAH.

La reproducción, uso y aprovechamiento por cualquier medio de las imágenes pertenecientes al patrimonio cultural de la nación mexicana, contenidas en esta obra, está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y la Ley Federal del Derecho de Autor, su reproducción debe ser aprobada previamente por el INAH y el editor. No se devuelven originales.

Versiones electrónicas: [www.encyrm.edu.mx](http://www.encyrm.edu.mx), [www.bibliotecavirtual.inah.gob.mx](http://www.bibliotecavirtual.inah.gob.mx), <http://www.encyrm.edu.mx/intervencion> y [www.revistas.inah.gob.mx/index.php/intervencion](http://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/intervencion). Esta revista está indexada en repositorios y directorios nacionales e internacionales de calidad académica, tales como: Latindex, Conacyt, SCIELO-México, Dialnet, Redalyc, Clase, Rebiun-CRUE y UNESDOC.

Correo electrónico: [revistaencyrm@gmail.com](mailto:revistaencyrm@gmail.com)

Año 6. Número 11

Enero-junio de 2015

Editora Isabel Medina-González

Coordinadora editorial María de los Desamparados Alonso Gamallo

Coordinación del número Isabel Medina-González  
Paula Rosales-Alanís

Comité editorial

Ilse Cimadevilla Cervera, Manuel Gándara Vázquez, María Estíbaliz Guzmán Solano, Isabel Medina-González y María Concepción Obregón Rodríguez Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México | Ana Garduño Ortega Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CNDIAP), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), México | Carolusa González Tirado Centro INAH Guanajuato, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México | Valeria Valero Pié Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México | Sandra Zetina Ocaña Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIES), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México

Asistente editorial Paula Rosales-Alanís

Asistente administrativo Andrea Mayagoitia Rodríguez

Difusión Mariana Itzel Rosas Corona  
Keila Betsabé Merodio Guerrero

Producción editorial Benigno Casas

Diseño original Gonzalo Becerra Prado

Diseño y formación Rebeca Ramírez Pérez  
Jorge Alejandro Bautista Ramírez

Corrección de estilo Alejandro Olmedo  
Judith Bosnak  
Héctor Siever

Portada: Plafón luminoso de cristal de la sala principal de Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), México (Diseño de Géza Maróti ca. 1910; cortesía: fototeca de la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble, INBA).

# ÍNDICE

# Intervención

Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología

Año 6. Núm. 11 • Enero-junio 2015

## EDITORIAL

3

## ENSAYO / ESSAY

Hacia una política de la documentación artística  
y la gestión de los archivos

5

Towards a Policy of Art Documentation and Archive Management  
Christian Alberto Gómez Vega

## INVESTIGACIÓN / RESEARCH

Aproximaciones desde la semiótica de la cultura  
a la dimensión comunicativa del espacio museográfico  
Approaches from Cultural Semiotics towards the Communicative  
Dimension of Museographical Space  
Norma Angélica Ávila Meléndez

15

Museo de Arte Moderno, México: medio siglo de modernidad  
Museo de Arte Moderno (MAM, The Museum of Modern Art), Mexico  
City: Half a Century of Modernity  
Georgina Cebey Montes de Oca

25

## ESCAPARATE / GALLERY

Restaurando el diálogo de las manos a través del arte guiñol  
Restoring the Dialogue of Hands Through Puppet Theatre  
Sergio Arturo Montero Alarcón  
Verónica Chacón Roa

32

## INFORME / REPORT

Chalcatzingo, México: donde las piedras hablan  
Chalcatzingo, Mexico: Where Stones Talk  
Juan Francisco Illescas Salinas  
Gilberto Buitrago Sandoval

43

## SEMBLANZA / OVERVIEW

Museo Nacional de Arquitectura, México: 30 años de preservación  
y divulgación del patrimonio artístico inmueble  
Museo Nacional de Arquitectura (The National Museum of Architecture),  
Mexico: 30 Years of Preservation and Dissemination of Built Artistic  
Heritage  
Cecilia Sánchez Zárate

54

## REPORTE / CHRONICLE

Patrimonio histórico *versus* patrimonio moderno. Problemática  
de conservación del Edificio de los Poderes de Campeche,  
México  
Historical Heritage *versus* Modern Heritage. Conservation Issues  
Concerning the Edificio de los Poderes (Building of Powers) in Campeche,  
Mexico  
Raúl González Medina  
Aurelio Sánchez Suárez

61

Museo Memoria y Tolerancia de la ciudad de México.  
Aproximación crítica con dos contrapesos 73  
Museo Memoria y Tolerancia (The Museum of Memory and Tolerance)  
in Mexico City: A Critical Approach with Two Other Museums as  
Counterweights  
Alejandra Fonseca Barrera  
Sebastián Vargas Álvarez

RESEÑA DE LIBRO / BOOK REVIEW  
*200 años del Palacio de Minería: su historia a partir de fuentes  
documentales* 83  
200 Years of the Palacio de Minería (Mining Palace): A History Based  
on Documentary Sources  
Guadalupe de la Torre Villalpando

RESEÑA DE EVENTO / EVENT REVIEW  
Conservación de objetos metálicos: examen, formas de corrosión  
y la “superficie original”: un curso teórico-práctico (ENCRyM-INAH,  
México, noviembre 2014) 89  
Conservation of Metal Objects: Examination, Forms of Corrosion and  
“the Original Surface”: A Theoretical and Practical Course (ENCRyM-INAH,  
Mexico, November 2014)  
Luisa Straulino Mainou

# Editorial

*Al doctor Peter Ucko (q. e. p. d.), profesor, tutor y entrañable amigo, quien con su particular y aguda inteligencia dedicó una vida a tratar de comprender y, con ello, a transformar la relación entre el patrimonio y su complejo contexto sociopolítico.*

**A**l momento de escribir este EDITORIAL la comunidad mundial de profesionales del patrimonio nos hallamos involucrados en agitadas y emotivas discusiones sobre la destrucción deliberada de monumentos en sitios arqueológicos y museos durante los conflictos que hoy se viven en Irak. Tanto en foros académicos como en medios masivos y redes sociales se han contra-puesto diversas posturas sobre estos actos, cuyo efecto, acentuado de manera notable por la inmediatez de la documentación palpable en videos ampliamente distribuidos en internet, no ha modificado lo esencial: la denuncia y el rechazo generalizado ante el daño a vestigios únicos de una de las culturas más extraordinarias de la antigüedad y, con ello, al legado patrimonial de la humanidad en su conjunto.

Amén de la adhesión a esta obligada manifestación ética de protesta ante la afectación deliberada a la cultura material del pasado de cualquier pueblo, etnia, comunidad o país, esta página introductoria al undécimo número de *Intervención*, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología, tiene el propósito de incitar una serie de reflexiones sobre el tema de la *destrucción* en el campo patrimonial que ha surgido de forma paralela, complementaria y en dialéctica a las digresiones respecto de la noción de *preservación*.

Principiamos con un doble encuadre histórico-conceptual. Por un lado, es evidente que muchos de los textos fundacionales sobre la conservación, la restauración y la museología, tanto teóricos como deontológicos, conllevan una reflexión sobre —y en algunos casos son respuesta a— la pérdida y/o alteración de las huellas materiales de nuestro patrimonio cultural. Por el otro, gran parte de la historia disciplinar y social del campo patrimonial se ha debatido alrededor del papel que ciertas intervenciones discursivas o factuales han jugado a favor, o en contra, de la preservación de un determinado bien patrimonial y de sus valores. Intrincadas, profundas y variopintas son las influencias filosóficas y artísticas que han nutrido al pensamiento, y con ello a la conceptualización, de la idea de la destrucción en la conservación, restauración y museografía. Baste mencionar dos instancias: así como el Romanticismo decimonónico puso eco

en la poesía, a través de la noción de *ruina*, es decir, del simbolismo de la fragmentación, la pérdida y la degradación, posiciones derivadas del posmodernismo de finales del siglo XX se han enfocado en su política; efectivamente, la discusión académica acerca de casos paradigmáticos de destrucción patrimonial intencionada —el templo de Ayodhya, India; diversos bienes culturales de filiación croata y musulmana en la antigua Yugoslavia, y las estatuas monumentales del Buda en el valle de Bamian, Afganistán, entre otras— no sólo ha mostrado las motivaciones ideológicas detrás de la devastación sino también ha analizado la valoración en materia de des/empoderación implícita en el acto *per se* (R. Layton, P. Stone y J. Thomas, *Destruction and Conservation of Cultural Property*, Londres, World Archaeological Congress, Routledge, 2003). Lo cierto es que la contundencia de la destrucción contrasta con la complejidad de sus antecedentes y consecuencias, ya que lo perdido y lo ausente han de ser objeto de nuevas revalorizaciones patrimoniales. Es en vista de este amplio panorama como aquí, con los contenidos de este número de *Intervención*, enfatizaremos en otras facetas complementarias de la dicotomía conservación/destrucción patrimonial.

Con un cuestionamiento que parte de la desarticulación de la materialidad del arte y su transformación en prácticas artísticas efímeras propia del siglo XX, Christian Alberto Gómez Vega problematiza la organización de iniciativas que buscan transitar *Hacia una política de la documentación artística y la gestión de los archivos*. Mediante provocativas bases teóricas y entrevistas a agentes involucrados en el registro del arte contemporáneo tanto en galerías como en museos de México, este ENSAYO mueve a reposicionar el significado de la conservación y las posibilidades prácticas de su desempeño ya en el área del *performance*, y en el de otras manifestaciones culturales inmatrimoniales.

Una visión alterna sobre el museo se ofrece en la INVESTIGACIÓN de Norma A. Ávila Meléndez, quien, al ofrecer una serie de *Aproximaciones desde la semiótica de la cultura...* desmantela su dimensión comunicativa para introducir la noción de *texto museal* y, a partir de ello, redimensionar las prácticas museísticas.

Una perspectiva crítica análoga que hace hincapié en la deconstrucción del pasado reciente sirve como eje discursivo de otra INVESTIGACIÓN, ésta de carácter histórico, sobre la génesis del *Museo de Arte Moderno*, México, en la cual Georgina Cebey Montes de Oca cuestiona el modernismo y la renovación conceptual que suponía idealmente, hace ya más de un lustro, la construcción de esta institución.

El ESCAPARATE de esta entrega está dedicado a un reciente proyecto de restauración dirigido a la intervención de más de 400 marionetas de la Época de Oro del Teatro Guiñol del Instituto Nacional de Bellas Artes (México). Además de pormenorizar los detalles de la gestación de esta singular colección de nuestro patrimonio cultural moderno, Sergio Arturo Montero Alarcón y Verónica Chacón Roa describen los diversos deterioros identificados, mismos que orientaron las decisiones de los tratamientos, y en sus reflexiones finales nos invitan a pensar sobre el significado de ir *Restaurando el diálogo entre las manos a través del arte guiñol* con la intención de restablecer las obliteraciones funcionales a los bienes conformadores de artes escénicas, al plantear los posibles destinos de las marionetas: la museografía o su reincorporación teatral.

Ahondar en las variables de alteración, ahora de monolitos prehispánicos, es el objeto de *Chalcatzingo, México: donde las piedras hablan*, INFORME que reporta los avances en torno de la investigación geológica y petrográfica del conjunto de petrograbados olmecas más célebre del centro de nuestro país. Esta contribución interdisciplinaria, escrita por un mexicano y un colombiano: Juan Francisco Illescas Salinas y Gilberto Buitrago Sandoval, adicionalmente da relación puntual de lo alcanzado en los últimos años por un proyecto de conservación arqueológica que ha puesto particular énfasis en los aspectos preventivos.

El número 11 de *Intervención* presenta una SEMBLANZA sobre el *Museo Nacional de Arquitectura (México)*, institución que cuenta ya con 30 años de coadyuvar a la preservación y divulgación de una tipología de patrimonio cuyos riesgos de destrucción son amplios y diversos debido a su predominante ubicación en el escenario de la presión del desarrollo urbano: el inmueble artístico. Como parte del equipo de investigación de ese museo, Cecilia Sánchez Zárate nos lleva a conocer uno de los espacios expositivos más íntimos del Palacio Bellas Artes, y con una mirada crítica nos da a conocer sus logros y perspectivas.

En “Patrimonio histórico versus patrimonio moderno”, Raúl González Medina y Aurelio Sánchez Suárez plantean una interesante y polémica paradoja de la conservación en el ambiente urbano. Al tomar como caso de estudio el de Campeche, en este REPORTE se analizan los problemas de preservación del Edificio de los Poderes en virtud de mantener la idea de la traza colonial de la ciudad, con lo cual explicitan las consecuencias de un proceso de patrimonialización que asigna preferencia a un legado cultural a expensas de otro.

Un similar llamado respecto de los riesgos de la selectividad se explicita en el REPORTE de Alejandra Fonseca Barrera y Sebastián Vargas Álvarez sobre el *Museo Memoria y Tolerancia*, el cual revisa las presencias y ausencias temáticas en los contenidos discursivos de este espacio museal al que se compara, a manera de contrapeso, con instituciones de similar vocación temática, todos ellos ubicados en la ciudad de México.

Las reseñas de este número de *Intervención* ejemplifican perfectamente la disyuntiva de preservación/destrucción. Por un lado, Guadalupe de la Torre Villalpando hace una revisión crítica de los contenidos del libro conmemorativo *200 años del Palacio de Minería. Su historia a partir de sus fuentes documentales*, el cual conjuga, a partir de diversos investigadores y perspectivas, el documento escrito, el gráfico y el constructivo en la historia de un edificio de gran importancia en el patrimonio constructivo y educativo de nuestro país. En contraste, al analizar los antecedentes y la formulación del curso *Conservación de objetos metálicos*, Luisa Straulino Mainou hace patente la importancia de la enseñanza en la investigación sobre los procesos y productos de la degradación —en este caso, la corrosión— como una variable de conocimiento para la conservación.

Esta nueva entrega de *Intervención* converge con ánimos de celebración: los últimos seis meses han sido testigos de importantes logros, sólo conseguidos por el esfuerzo sostenido de más de seis años y la incorporación de nuestra revista en notables repositorios e índices editoriales nacionales y extranjeros: Scielo-México, Dialnet, Redalyc, CLASE y UNESDOC (que se suman a Latindex y Conacyt). Dichos reconocimientos a la calidad académica de la publicación, a la par de la consolidación de la plataforma *Open Journal System* en el link [<http://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/intervencion>], ya han generado efectos positivos en la cantidad, diversidad geográfica y visibilidad de las contribuciones, así como en la formación de la revista, a lo cual se agrega ahora a la expectativa de nuevas demandas, avances y crecimientos que se emprenderán desde una nueva gestión directiva en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH, ahora bajo la titularidad del maestro Andrés Triana Moreno —miembro fundador del Comité Editorial de esta revista y su continuo colaborador—; todas ellas condiciones que vislumbran un futuro promisorio para *Intervención*.

Isabel Medina-González  
Editora

# Hacia una política de la documentación artística y la gestión de los archivos

Towards a Policy of Art Documentation and Archive Management

Christian Alberto Gómez Vega

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPys),  
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México  
gomez.christian@outlook.com

## Resumen

La presente contribución plantea una doble problemática sobre la documentación y generación de los archivos de prácticas artísticas contemporáneas: a la par que llama la atención sobre su importancia para generar investigación y difusión, subraya algunos retos que los archivos resultantes plantean en relación con su materialidad ante la falta de protocolos en la materia y las implicaciones políticas de tal deficiencia. El ENSAYO cruza referencias teóricas y entrevistas con responsables en la materia en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Laboratorio Arte Alameda (LAA) y el archivo conformado por el dueto artístico *Pinto mi Raya*, todos en México.

## Palabras clave

documentación; arte contemporáneo; gestión de archivos; prácticas artísticas

## Abstract

This paper poses a twofold problem concerning the documentation and archiving process of contemporary art practices. On one hand, this contribution stresses the importance of archiving practices for research and dissemination purposes and, on the other hand, it shows the challenges the archives are facing because of a lack of knowledge and protocol on their material aspects and due to the political implications caused by such shortcomings. This ESSAY combines referential theories and interviews conducted with those agents (curators and conservators) in charge of the subject matter, all from the Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC, The University Museum of Contemporary Art), Universidad Autónoma de México (UNAM, The National Autonomous University of Mexico), Laboratorio Arte Alameda (LAA, The Alameda Art Laboratory) and the archive of the artistic duet *Pinto mi Raya*, all in México.

## Key words

documentation; contemporary art; archive file management; artistic practices

## Introducción

Los artistas visuales que durante la primera mitad del siglo xx desbordaron el canon modernista de la producción artística y llevaron sus prácticas, más allá de la pintura y la escultura, hacia la inmaterialidad o hacia una multiplicidad de materiales nunca antes vista (Gordon 2013:1-4),<sup>1</sup> formularon nuevos cuestionamientos para la historia del arte y de disciplinas afines. El hecho de que el cuerpo de los artistas pudiera ser el soporte de las obras, como en los *happenings* o las *performances*, que un gesto permitiera elevar cualquier objeto al estatus artístico como en el *ready-made*, o que la construcción de una situación<sup>2</sup> para alterar el orden cotidiano constituyera en sí las formas de existencia de la obra de arte redundó en un giro irreversible en términos materiales<sup>3</sup> y de escritura de la historia. ¿Cómo dar cuenta o problematizar una obra que no permanece en el tiempo, sino que supone una duración no sólo breve sino irrepetible? ¿De qué manera los nuevos públicos e investigadores pueden aproximarse a obras intencionalmente efímeras, esto es, concebidas para desaparecer? ¿Cuál es el papel de los museos en la preservación de obras efímeras o performativas?

En su investigación sobre el proceso comunicativo, emprendida desde la década de 1960, el artista estadounidense James Lee Byars (1932-1997) exploró las relaciones epistolares, la legibilidad e ilegibilidad en la escritura y la carga significativa de los materiales utilizados en sus obras (Arriola y Eeley 2014), no obstante lo cual fue en una *performance*, *La carta de amor perfecta es escribir*

<sup>1</sup> En su artículo, (2013:1) formula un cuestionamiento acerca de la manera en que se han expandido las prácticas artísticas en términos materiales. Con base en un panorama histórico que va del *ready-made* y pasa por el “todo y nada puede ser material” en el arte que Allan Kaprow enunció en 1958, supone una pregunta fascinante: “With this democratisation of choice and adoption of ephemeral materials, comes a dilemma for those charged with giving the artwork a future: how do we determine the artwork’s materials and their role in the identity of the work?”.

<sup>2</sup> La “construcción de situaciones” fue una estrategia del movimiento situacionista, en el que coincidieron artistas y militantes políticos entre 1957 y 1972. Su objeto consistía en alterar el orden cotidiano para producir en los ciudadanos de a pie una reflexión sobre los efectos de la alienación en la “sociedad del espectáculo”. Al respecto puede consultarse el libro *La sociedad del espectáculo* (Debord 1967). Por otra parte, si bien no identificados como situacionistas, los integrantes del colectivo GRAV trabajaron también en Francia a partir de la construcción de situaciones con objetivos críticos y políticos. Curada por Andrea Torreblanca, la muestra de su trabajo *Una visión otra: Groupe de Recherche d’Art Visuel, 1960-1968* se presentó en el Museo Tamayo del 7 de septiembre del 2013 al 9 de febrero del 2014.

<sup>3</sup> Sólo por mencionar un ejemplo, llama la atención la manera en que, en su emblemático artículo de 1979 para la revista *October*, la crítica de arte Rosalind Krauss (Krauss 1996:59-74) introdujo su planteamiento con el siguiente comentario: “en los últimos 10 años, una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas”.

“te quiero” en el aire y al revés, de 1974, donde encontró un momento cumbre de ese proceso de investigación: lo hizo, literalmente, al escribir un mensaje en el aire que, desde luego, no tenía la posibilidad de quedar fijado. Obra que consistió en ese gesto efímero que evidenciaba la imposibilidad de inscripción y, por lo tanto, de la lectura del mensaje, a la que hoy conocemos por los registros fotográficos y el contexto con el que se acompañan. Por citar otro ejemplo, en sus indagaciones sobre las estructuras del pensamiento en su relación con la colectividad reunió a grupos de personas que utilizaban vestuarios colectivos —un sombrero para dos o un vestido para cuatro— con la finalidad de examinar los efectos de la proximidad en dichas circunstancias. De aquellas obras, basadas en la experiencia, se conservan los fragmentos de tela que el artista entregaba a los participantes (Arriola y Eeley 2014). Este tipo de prácticas artísticas plantea, tanto desde el punto de vista de la historia del arte como desde el papel de las instituciones museísticas, múltiples inquietudes: ¿qué tipo de huellas de la experiencia artística constituyen estos vestigios y cuál es su función en las exhibiciones o en las colecciones? ¿Cómo explicarnos su condición, cifrada en la tensión entre fungir como documento y pasar por la obra misma, aunque sean apenas su registro o vestigio?

Así, ante los problemas que suscita este género de prácticas artísticas contemporáneas, desde las performativas y las no objetuales hasta aquellas que confirman que cualquier tipo de materiales puede integrar las obras (Gordon 2013:1-4), el presente ensayo nace del cruce de dos planteamientos de conservadores de arte mexicanos que se ocupan de la documentación de prácticas artísticas contemporáneas, la gestión de los archivos así generados y la reactivación de obras. El primero, de Claudio Hernández, actual responsable del Departamento de Conservación y Restauración del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, México), quien en su tesis de licenciatura (Hernández 2005) ofreció una propuesta de conservación para el acervo documental del Laboratorio Arte Alameda (LAA, Instituto Nacional de Bellas artes [INBA], México), el espacio más visible en nuestro país para las artes de los “nuevos medios”; el segundo, de Jo Ana Morfín, para quien la documentación de obras debería concebirse para permitir su recreación, en el entendido de que ningún documento sustituye la experiencia estética.<sup>4</sup> Las posturas de ambos conservadores, quienes han teorizado sobre modelos de documentación de las prácticas artísticas contemporáneas de los nuevos medios y efímeras,

<sup>4</sup> El planteamiento forma parte de la investigación doctoral inédita de Morfín. Una parte de su argumento, el referido en este ensayo, fue presentado durante su visita, el 25 de abril del 2014, al Seminario Arte y Materialidad del posgrado en historia del arte de la UNAM, impartido por la maestra Sandra Zetina Ocaña en el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIES).

constituyen, pues, un punto de partida de este ensayo, que, por una parte, busca indagar la naturaleza de estos registros y su gestión y, por la otra, en un segundo nivel, aprovecha la oportunidad para pensar en los usos de los archivos generados por tales documentaciones.

Se presenta, entonces, una doble pregunta que guiará el trabajo: ¿cuáles son las circunstancias actuales de la generación de archivos sobre obras inestables —retomo la idea de Jo Ana Morfín, quien se considera una “conservadora de eventos inestables”—<sup>5</sup> y qué reto supone esta tarea para los museos de arte contemporáneo en México? Este cuestionamiento se formula tras el ya mencionado cruce de los planteamientos de Hernández y Morfín, con base, en primer lugar, en la hipótesis de que la generación de una documentación adecuada (que en sí misma supone problemas de conservación material, de accesibilidad y de recuperación de sentido) ofrece la posibilidad de investigar y difundir la producción artística contemporánea inestable y, en segundo lugar, en la necesidad de conocer las características específicas para recrear estas obras y generar nuevas experiencias para nuevos públicos. Pensar en este punto, en el que se atraviesan estas circunstancias, permitiría ampliar la perspectiva sobre la valoración del papel de la documentación y la generación de archivos, y, por ende, acerca de su gestión en términos materiales y de recursos.

## Ausencias

En una visita reciente al Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno (MAM, México)<sup>6</sup> intenté consultar los materiales alusivos a *Se traspasa. Proyectos nómadas*, serie de propuestas de trabajo colaborativo que se han presentado a lo largo de varios años en el pequeño espacio que antes alojara la tienda del museo: de acuerdo con su personal, si bien los curadores son responsables de entregar una carpeta con material documental de cada exposición o proyecto, de *Se traspasa* no existe mayor registro fotográfico que el de un par de propuestas. Debido a dicha ausencia de registros documentales, quien no haya visitado las muestras no podrá conocer el trabajo que se hizo en el museo para, precisamente, visibilizar tales prácticas artísticas, aparte de que se entorpece un proceso de investigación sobre tal proyecto, como el que pretendía llevar a cabo quien escribe. En la misma visita se buscó una serie de folletos, realizada hace un par de años, en la que, a convocatoria del MAM, diferentes especialistas reflexionaron sobre temáticas del mundo

<sup>5</sup> Ante la definición de “medios inestables” debe hacerse notar el papel del proyecto interdisciplinario *Capturing Unstable Media* que distintas instituciones neerlandesas conformaron durante 2003 para estudiar casos y formular recomendaciones sobre estrategias de documentación y preservación ante prácticas artísticas que involucran tecnología y el cuerpo (V2\_lab 2003).

<sup>6</sup> La visita se realizó el 3 de marzo de 2014.

del arte (la crítica, perspectivas de los museos, etc.); sin embargo, no se conservan salvo tres títulos (un ejemplar de cada uno) de una serie de al menos ocho. ¿Cómo indagar acerca de esos trabajos?

La ausencia sorprende, pues fue en el MAM donde en 2011 se presentó, con la curaduría de Sol Henaro, la muestra *No Grupo. Un zangoloteo al corsé artístico*. La exposición consistió en una revisión del trabajo que, entre 1977 y 1983, realizó el colectivo artístico No Grupo, integrado por Melquíades Herrera, Alfredo Núñez, Rubén Valencia y Maris Bustamante (Henaro 2011:11). Contrario a la estructura del mundo del arte, el No Grupo se burló de la *fetichización* de los objetos artísticos y centró su práctica en una producción “no objetual”,<sup>7</sup> como es el caso de sus montajes de “momentos plásticos”.<sup>8</sup> Entre las lecciones de la investigación realizada por Henaro (2011) para esta exposición, hay que reconocer que ésta fue posible sólo a partir de la revisión y la utilización de los materiales reunidos en los archivos de los artistas (no necesariamente en los de la institución), así como del diálogo entre la curadora y algunos de los miembros del grupo.<sup>9</sup> Se hace evidente, así, el papel fundamental de las documentaciones y los archivos para aproximarse, investigar, contextualizar y problematizar tales prácticas: a casi tres décadas del trabajo del No Grupo, la revisión llamó la atención a propósito de las ausencias de sus obras en las colecciones de los museos.<sup>10</sup>

Pese al conocimiento de experiencias como ésta, en los museos que albergan este tipo de representaciones artísticas existen grandes pendientes que tienen que ver

<sup>7</sup> Juan Acha formuló el término *no-objetualismos*; rescato la cita que se utiliza como presentación del catálogo de la muestra *No Grupo. Un zangoloteo al corsé artístico* (Henaro 2011:9):

El arte deja de ser un fin en sí mismo y se instaura como un medio, sea de las preocupaciones políticas como de las contraculturales. Es cuando brotan los no-objetualismos cuyo blanco de ataque es la *fetichización* del objeto [...] para ello tienen a disposición las ideas frías, el juego, el buen sentido del humor o los gritos expresionistas y pueden utilizar las galerías y museos o ir a la clandestinidad. Con el tiempo y a través de varias mediaciones, llegarán los efectos (no las obras) de los no-objetualismos (Acha 1984:224, 237-238).

<sup>8</sup> *Momentos plásticos* era el término, aún anclado a lo pictórico, con el que el grupo refería una práctica más bien performática. Luego la propia Maris Bustamante (2012) englobaría este tipo de prácticas dentro del término *formas PIAS*, que incluía la *performance*, la instalación y la ambientación.

<sup>9</sup> Esta situación no siempre es posible. Por ejemplo, Rubén Valencia murió en 1990 y Sol Henaro no tuvo oportunidad de entrevistarle. Aprovecho este espacio para reconocer las reflexiones en torno del papel del artista realizadas en el curso *La voz del artista. Metodología para la elaboración de una historia oral*, que las maestras Pilar García y Tatiana Falcón impartieron en el posgrado en historia del arte de la UNAM de agosto a diciembre de 2014.

<sup>10</sup> La exposición *La era de la discrepancia* (Debroise y Medina 2006) planteó hace algunos años la problemática de las omisiones de representación en las colecciones y el desconocimiento de todo un periodo del arte mexicano reciente.

no con la articulación y representatividad de sus colecciones, sino con el propio registro de su oferta cotidiana; la documentación de sus propuestas y la generación, a partir de los materiales resultantes, de archivos: los museos comisionan a los artistas obras de las que no siempre tienen registros uniformes. Pendientes —que también señalan el conservador del MUAC, la directora del LAA y quien tiene a su cuidado el centro de documentación, así como los artistas del dueto *Pinto mi Raya*, a cargo de un singular archivo—, cuestiones como el reconocimiento institucional de esta tarea y la generación de protocolos de documentación, pues en diversos espacios estas labores se realizan más por la iniciativa de algunas personas que por una estructura que tenga asignados recursos materiales, económicos y humanos para ellas. Así, en las siguientes líneas presentaré algunas experiencias e inquietudes, recabadas durante una serie de entrevistas realizadas en 2014, de distintos responsables de la tarea de la documentación y el manejo de archivos, no sin antes recuperar una consideración de la artista Mónica Mayer a propósito del valor de las documentaciones y la gestión de los archivos en un espacio como Ex Teresa Arte Actual, que desde 1994 abrió un sitio en el ámbito institucional —dentro del INBA— a la práctica de la *performance*:

[...] el archivo de un espacio de esta naturaleza es, en pocas palabras, el equivalente a la colección de pinturas de un museo. Además, resulta una herramienta fundamental para la comprensión de las propuestas: el arte sólo adquiere su verdadera dimensión cuando está contextualizado, cuando es posible entenderlo en su momento histórico, su contexto artístico y el proceso personal del artista. Para eso sirven las colecciones y los museos. Los artistas han aportado en esta empresa (Mayer 2006:10).

Mayer (2006:19) plantea en el mismo texto que Ex Teresa habría podido considerarse museo, y no centro cultural, de haberse cuidado la estructuración de su archivo documental, el cual habría fungido como su acervo museístico —como sucede en importantes instituciones de arte contemporáneo— desde que se iniciaron actividades. La observación resulta fundamental para reflexionar no sólo sobre la experiencia de Ex Teresa, sino sobre los diversos espacios que exhiben arte contemporáneo y trabajan de acuerdo con esquemas de comisiones, de los cuales resultan obras que no se integran a sus acervos en tanto obras, sino mediante documentaciones, en los que el reto de la documentación y de la gestión de los archivos adquiere gran relevancia.

Es el caso, también dentro de la estructura cultural pública, del LAA, que desde el año 2000 funge como un espacio para propuestas situadas en el cruce del arte y la tecnología. Como en términos administrativos no se lo juzga museo, carece de una colección propia. De esta manera, al trabajar con base en el citado esquema de

comisión de obras, entre sus principales desafíos está la documentación y generación de un archivo de sus propuestas. En entrevista, la artista y curadora Tania Aedo se refiere a las políticas de documentación de las propuestas artísticas en el LAA, que ella encabeza:

De entrada, como en casi todos los museos, no hay un equipo conformado completo en el que puedas recargar a un área la parte de preservación, y lo que sucede en el LAA es que, como no es museo, no tiene esa partida asignada para preservación de su colección. Por eso trabajamos en el Centro de Documentación, porque nuestra riqueza es más un acervo documental (Aedo 2014).

Resulta interesante contrastar la experiencia de Claudio Hernández, quien, en su papel como jefe del Departamento de Restauración del MUAC,<sup>11</sup> ha trabajado en colaboración con otras instancias del museo (como las colecciones de obras y de acervos documentales) para el desarrollo e implementación de modelos de documentación que involucran a los artistas. Refiere, asimismo, la permanencia de retos en esta práctica:

Primero nació el archivo (Centro de Documentación, Información e Investigación *Arkheia*); está el interés, pero necesita refinarse mucho más lo relacionado, lo que se produce, lo que se documenta. En este museo hay muchos proyectos documentados con Periscopio (un proyecto audiovisual de entrevistas con artistas), pero muchas exposiciones no lo están del todo. Nosotros tenemos un registro, Prensa, otro, pero no es lo mismo que decir que una obra estará en un catálogo, que exige otro tipo de registro. Es un problema que tenemos: están documentadas las colecciones, pero no en la calidad que se necesita (Hernández 2014).

También en entrevista, la artista Mónica Mayer considera los retos de *Pinto mi Raya*, un proyecto de largo aliento que ha consistido en la realización, junto con el artista Víctor Lerma, de un archivo que contiene obras propias, de otros artistas y, desde 1991, material hemerográfico. Con más de 250 mil textos sobre arte en su acervo, plantea que el tipo de investigación a la que se somete y las decisiones técnicas de conservación de los materiales deben valorarse puntualmente debido a la cantidad de recursos necesarios:

Tenemos que entender qué queremos y lo que se necesita. Luego tenemos que conseguir con quién hacerlo y que sea un trabajo que se patrocine. De gratis está imposible. Nuestro servicio hemerográfico funcionó siempre porque estaban suscritas bibliotecas. Fue un proyecto que salió muy bien porque estaba a disposición de otras personas y

<sup>11</sup> Aquí debe llamarse la atención sobre un hecho: contar con un conservador en el equipo no es una realidad de todos los museos en México.

se iba pagando solo. Ya cambió el tiempo. No es lo mismo. Nos tocó el cambio de papel a digital. Aunque no es lo mismo: puedes recibir todos los periódicos digitales, pero otra cosa es guardar la información, catalogarla, archivarla y ordenarla [...]. Nosotros empezamos planteando que la parte de hemeroteca era como una pieza porque el proyecto de *Pinto mi Raya* es lubricar el sistema artístico. Dentro de ese contexto planteamos un trabajo práctico de carácter conceptual aplicado. Para nosotros era importante que se conformara este conjunto de información. Con el tiempo y las discusiones, y [entendiendo] cómo está el asunto para el arte efímero, empezamos a plantearnos el archivo como la obra misma. Con la discusión, vamos concibiendo nuestro trabajo de diferentes maneras (Mayer 2014).

Lo que de entrada demuestran las tres declaraciones previas es que cada archivo supone una lógica interna y problemas de configuración particulares, amén de que el reto que suponen en términos de conservación, así como en lo referente a la difusión sobre las prácticas artísticas que permiten realizar y su valor como puntos de partida para la investigación, no son comprensibles si se soslayan las vocaciones de las instituciones o los espacios que generan y alojan tales archivos. Entre el archivo como un problema institucional museístico y el archivo como obra de arte —y eso es lo que quiero demostrar en este ensayo— existen diferencias sustanciales.

Como referencia obligada sobre las implicaciones en la configuración de los archivos, vale regresar a las consideraciones de Jacques Derrida (1997): como ha formulado en distintos espacios, la cuestión de los archivos es una cuestión política por razón de que el archivo está en relación con el secreto: “no hay archivos sin un poder de capitalización o de monopolio, de casi monopolio, de agrupación de huellas estatutarias y reconocidas como huellas. Dicho de otro modo, no hay archivos sin poder político” (Derrida 2002:81-128).

En el contexto de la apertura al público de un archivo audiovisual, el autor sostuvo un diálogo en el que consideró que hay poder y jerarquía en manipular los elementos de un archivo y su configuración: el archivo, planteo, empieza donde la huella se organiza y selecciona; ésta y aquél se diferencian en virtud de la autoridad que determina al archivo, incluso en los más liberales y democráticos (Derrida 2002:95). De tal manera, no hay archivos sin destrucción, en tanto que se escoge lo que se conserva, esto es, siempre se selecciona, como siempre, se deja fuera. Así, pensar en las cualidades de la configuración y en las condiciones de existencia de los archivos en los museos no es un asunto menor. Así lo señala la propia Mayer (2006:19): un archivo habla más de sí por sus carencias que por lo que contiene y permite, asimismo, pensar de manera ampliada en las formas de existencia de las obras de arte. Como lo propone Gérard Genette (1997:16), teórico literario:

Las obras no tienen como único modo de existencia y de manifestación el hecho de “consistir” en un objeto. Tienen al menos otro, que es el de trascender esa “consistencia”, ora porque “se encarnen” en varios objetos, ora porque su recepción pueda extenderse mucho más allá de la presencia de ese (o esos) objeto(s) y en cierto modo sobrevivir a su desaparición.

Luego, para utilizar sus términos, al permitir investigar, pero también recrear las obras, los archivos parecen operar en la tensión entre las formas de inmanencia (su estatuto ontológico) y de trascendencia (las relaciones estéticas que producen las obras). Precisa el autor: “no pretendo en modo alguno sugerir que las obras no consistan en nada, sino más bien que su existencia consiste en una inmanencia y una trascendencia. Me parece que muchas oscuridades, desacuerdos y a veces atolladeros teóricos se deben a una confusión muy extendida entre esos dos modos de existencia” (Genette 1997:16).

## Condiciones actuales

En el contexto de la celebración del Día Internacional de los Museos en 2011, Pilar García ofreció en el MUAC la charla “Políticas de archivo y reactivación de memoria” (Gómez 2011), en la que se refirió al proyecto *Arkheia* del Centro de Documentación, Información e Investigación que encabeza desde 2008, año de fundación del museo, en la que compartió reflexiones sobre la conservación de documentos digitales y las distintas plataformas de los archivos, además de los retos que plantean de manera particular. García destacó como un logro la posibilidad de considerar *Arkheia* como patrimonio universitario integrado en relación con la colección artística del museo. Compartió, de esta manera, el mecanismo por el cual han afrontado, en términos de recursos económicos y humanos, los altos costos que suponen los archivos, es decir, cómo han trabajado proyectos específicos “para activar la memoria a partir de la invitación a especialistas para realizar exposiciones de los archivos, la apertura a investigadores y el establecimiento de redes con otros espacios museísticos para compartir información” (Gómez 2011).

Al respecto, en entrevista para la escritura de este ensayo, Mayer (2014) destaca el hecho de que *Arkehia* es el único espacio que ha conseguido proteger legalmente los archivos y conseguir recursos para conservarlos: “es un asunto de fondos y no sé qué tantos les dediquen, por ejemplo, en LAA y ExTeresa”. Para Claudio Hernández, *Arkheia* da cuenta del hecho de que las instituciones han tomado conciencia del trabajo de los archivos, aunque —como se ha visto— hay temas que están por resolverse, el proyecto:

[...] es un gran ejemplo [...] que empezó de cero [...]. Pilar García ha estado al pendiente de conseguir recursos para la conservación y la digitalización. Me parece un buen

ejemplo, pero en otras instituciones, aunque se ha avanzado y se han volteado a ver los archivos, no quiere decir que se hayan resuelto las problemáticas. Si ves las preguntas, ahí siguen abiertas (Hernández 2014).

Así se concibió el trabajo desde la fundación del espacio del MUAC, es decir, en claro diálogo con una tendencia internacional sobre la gestión de los archivos. En ese museo, como ha explicado Hernández, los distintos departamentos trabajan de manera conjunta, lo cual no sucede de igual forma en otros espacios, si bien se han realizado diferentes tipos de conceptualizaciones y materializaciones en un contexto en el que, al parecer, se inician tanto un gran interés por la apertura de centros de documentación como la presentación de exposiciones de archivo. El trabajo, como se ha adelantado, responde a las características de cada espacio.

Sobre la labor en el LAA, Tania Aedo (2014) reconoce el problema de los recursos económicos, afrontado mediante la investigación:

Una cosa que fue muy importante fue tomar la decisión de que, si no teníamos los recursos para hacer un proyecto de preservación con todas las características que un proyecto así requiere, lo que teníamos que hacer era invertirlo en un proyecto con una orientación más curatorial. De ahí surgió (*Ready*) *media*,<sup>12</sup> integrado por una serie de videos y un libro. Para hacer los DVD invitamos a artistas y curadores, un equipo interdisciplinario, a que hicieran dos cosas: por un lado, una revisión, una lectura del archivo de 10 años y, por el otro, una recomendación de cómo complementarlo. Como esfuerzo de preservación, no estaría su riqueza técnicamente hablando sino más bien la parte curatorial. Claro que ahora está preservado el material, por ejemplo, en la Fonoteca Nacional, pero el aporte es mucho más curatorial. Lo mismo con el libro.

Esta declaración evidencia la profunda relación entre las condiciones materiales de los archivos y el papel central que cobran como punto de partida en las investigaciones en la historia del arte. Con base en las indagaciones que varios especialistas realizaron en el archivo del LAA, se formularon recomendaciones de adquisición de material complementario, esencialmente propuestas para circunstancias específicas que tienen que ver, más bien, con el reto de los recursos económicos y humanos. De acuerdo con Aedo (2014), al no tener condiciones para resguardar una colección propia, el LAA ha tenido que generar una suerte de práctica experimental dentro de la investi-

<sup>12</sup> Se refiere a la investigación coordinada por Karla Jasso y Daniel Garza-Usabiaga (2010:17-20), en cuya introducción ambos explican el corte historiográfico-arqueológico del proyecto, que busca “provocar futuras investigaciones que eviten el tedioso recurso de lo ‘causal y lineal’ y opten por la ‘inventiva y la profundidad’”.

gación. Por otra parte, en el día a día hay esfuerzos que se realizan gracias al interés de agentes específicos. Paola Gallardo, responsable de los servicios educativos en el LAA, se encuentra involucrada y comprometida con la generación de una documentación adecuada desde que se integró el equipo, en 2008. Sobre su labor explica:

Más que ningún espacio, nos enfrentamos a cuestiones tecnológicas: mañana no sirve el monitor o ya no existe el *link* del *netart*. Guardamos todo lo que aporte, documentos que aporten el sentido museográfico y museológico. Es un patrimonio intangible reciente. El espacio del centro de documentación, abierto al público desde 2009, quedó superado desde 2012. [...] Desde la muestra de Tania Candiani (2012), cada vez se hacen manuales más específicos, trabajamos más de cerca con el Cencropam y se hacen entrevistas de artistas. Tienes la pieza y la entrevista. Por eso pienso que la imaginación es el primer paso para la conservación. Imaginar implica pensar qué va a pasar después (Gallardo 2014).

Llama la atención el carácter reciente de estos protocolos, que se han ido constituyendo en función de la práctica y el entusiasmo de personas específicas. Sin embargo, aunque estas acciones subsanan diversos problemas, al ser resultado de la voluntad de personas y no de medidas institucionales, no garantizan que estas tareas se lleven a cabo constantemente y a largo plazo. Mayer (2014) también ha hablado sobre la relación de los archivos con sus productores: narra que sus hijos bromean con quemar el archivo en el futuro; pensando en la posteridad, los hijos de Mayer y Víctor Lerma les han pedido tomar decisiones respecto del manejo de los documentos. Conservar un archivo de tales dimensiones impone un reto mayúsculo:

Por un lado, tenemos la suerte de tener espacio; si no, no habría archivo. Por otro, en la cuestión de conservarlo hasta ahora [también] hemos tenido suerte. Son 250 000 las noticias de arte que tenemos y apenas a [uno de los paquetes correspondientes a] una quincena le salió un bicho. A uno solo. Ha sido poco el material que se ha echado a perder, pero a la larga constituye un reto mantenerlo. Por otro lado, hasta ahorita hay material, como el de crítica, que está muy bien organizado porque era un servicio que dábamos. [...] Pero] lo de noticia, en 20 años nadie había venido a consultarlo, sino hasta ahora que hay un taller. Como no está catalogado, depende de nuestra memoria. Los catálogos no tienen orden. [...] hacer accesible [el material] es un reto (Mayer 2014).

Como lo muestran las distintas experiencias, si se carece de un respaldo institucional, el trabajo de los archivos se liga a la mera voluntad de las personas, además de que, sin criterios preestablecidos para su gestión, y sin los recursos necesarios, los problemas persistirán.

## Los pendientes

Los entrevistados citados hasta ahora plantean un panorama en el que se entrecruzan retos diversos, como la falta tanto de recursos (afrentada de maneras creativas) como de criterios institucionales de largo plazo. Desde mi punto de vista, en el establecimiento de tales criterios reside una vía para dar cara a los retos de la conformación de documentaciones adecuadas, la consecuente configuración de archivos y su utilización para la investigación y recreación de las obras. Para Hernández (2014) las dimensiones de los pendientes suponen, primeramente, tomar mejores decisiones; más aún, debe pensarse en estrategias concretas antes de tomarlas (no se puede digitalizar todo sin discriminar la relevancia de cada documento), trabajar por metas específicas y considerar el tiempo que cada una exige, así como sus beneficios. “Es un mundo, pero si lo vas seccionando, es más fácil pensar, ahora sí, en los respaldos y los servidores o cualquier otra estrategia de conservación de información digital a largo plazo. En mi tesis de licenciatura para la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM-INAH) (Hernández 2005) mencionaba los discos duros y hoy eso está sobrepasado” (Hernández 2014); y, segundo, en virtud de que hay una dimensión que también se relaciona con las diferentes gestiones, debería trabajarse con políticas más concretas y de más largo aliento:

Se ha dado difusión [a los materiales de archivo], pero lo que nos interesa ver es cómo se están conservando. Por una parte está bien que se abran los archivos y se invite gente a revisarlos, pero ¿qué haces frente a lo que se ha perdido? ¿Qué estrategias tomar para que eso no vuelva a ocurrir o, al menos, saber qué se perdió? Saber exactamente qué hay. Es una tarea a medias. Hay una reflexión desde varios puntos de vista de activar, tal vez de conservar, pero [el tema] no está resuelto totalmente. Sí tiene que ser una visión desde la dirección. Dejar todo por escrito facilitaría mucho: que el archivo funcione de cierta manera, esté quien esté (Hernández 2014).

Para Aedo (2014) resulta positivo que la falta de recursos haya llevado a enfocar soluciones curatoriales y de investigación. De esta manera, cuando finalmente existan las condiciones institucionales y de recursos para la preservación, se tendrá más claridad sobre lo que debe preservarse. Mientras tanto, se han explorado enfoques de documentación creativos que involucran a los propios artistas, aunque, en el caso de espacios como el LAA, la especificidad técnica de las documentaciones implica un reto material mayor:

Seguimos con el mismo problema y, la verdad, creo que, además de [tenerlos] resguardados en los discos duros, lo que tratamos de hacer con los materiales es circularlos. Eso

es lo primero, y hemos hecho uso de las redes sociales para esto. *YouTube* te sirve, por un lado, como un archivo y espacio de consulta, pero no lo es de ninguna manera. Puede desaparecer en cualquier momento. Para nosotros, el primer paso después de documentar es circular y que el público lo vea. Así, el archivo digital de la página del LAA corresponde a un esfuerzo de documentación y divulgación, pero en cuanto a preservación material, se producen los documentos pero no hay esta otra parte de preservación. Ahí el esfuerzo de documentación se guarda y todo, pero, la verdad, es material que sí está en riesgo (Aedo 2014).

Aunque ve el proceso con entusiasmo, Mayer (2014) advierte en la atención a la gestión de los archivos un trabajo que apenas comienza:

¿Qué falta? Falta todo: se empieza a hacer en el ENCRyM la maestría de conservación de arte efímero,<sup>13</sup> que tendrá que ver mucho con archivo, naturalmente. Es un momento que empieza. Falta el empuje institucional. Falta que cambie lo legal y el presupuesto. El Fonca (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) le ha metido interés al archivo y a digitalizar. Las instituciones están en proceso de pensar cómo hacerlo bien. Luego lo hacen, pero no con el nivel profesional.

Además, sugiere, vale la pena observar cómo estos archivos tienen sentido a partir del diálogo con distintos departamentos de los museos, como el de los servicios educativos (Mayer 2014): en el LAA la responsable de esta área ha de ser la más activa en la documentación de las obras. También hace falta pensar, agrega, en los vínculos con los propios artistas, quienes también generan los suyos propios. El trabajo de los archivos supone la colaboración y el diálogo. Aedo (2014) menciona:

Tanto en los museos como en la vida real pasa lo mismo. Con (*Ready*) *media* nos dimos cuenta de que gran parte de los archivos audiovisuales, hablando de arte contemporáneo, los tienen los propios artistas; los generan y los cuidan. La preservación se vuelve una iniciativa de los propios artistas [...]. Por lo pronto, se está generando una red de intereses y mientras esa red siga viva hay [siquiera] la identificación de problemas comunes y necesidades en las instituciones. Lo que me está gustando más es que no es la documentación y la digitalización, sino que al mismo tiempo es la circulación y la relación directa con el público: patrimonio-público. Ponerlo en circulación, en cuestión y discusión.

Para la artista, los retos venideros sólo podrán resolverse con el diálogo:

<sup>13</sup> La artista se refiere a la maestría en conservación de acervos documentales, abierta en 2014 en la ENCRyM-INAH.

En ese sentido, van a ser muy importantes los años que vienen. Hay una frase que dice Kenneth Goldsmith: “ustedes creen que internet va a estar ahí para siempre y la internet no va a estar ahí para siempre”. La tratamos como si fuera eterna y no cambiara. Uno de los esfuerzos más importantes en esto es *UbuWeb*.<sup>14</sup> Es el gran ejemplo: una persona sin un peso, con un archivo personal de arte contemporáneo como el que no se me ocurre otro. Y lo hizo una persona. Lo que le importa es que lo copies todo y lo uses. Si me preguntas en mi papel de funcionaria, te digo que es importante que continuemos con esta red para que un día existan desde los estándares hasta las facilidades para que todos los museos podamos digitalizar, documentar, sistematizar y poner en circulación nuestros acervos; pero si me lo preguntas como artista, investigadora, desde otro lugar te digo que lo que funciona es esto (Aedo 2014).

Ante los cuestionamientos sobre cómo tendría que ser el diálogo entre agentes privados, independientes, y artistas que piensan en su propia documentación, y de qué manera esto incidiría en la gestión de los archivos, Aedo (2014) se refiere a una realidad compartida. Desde su punto de vista, se trata de un momento en el que las distintas instituciones deben sensibilizarse sobre la materialidad de los documentos, pues, por un lado, se antoja lejano que el INBA o las instituciones públicas tengan las condiciones para asumir estos retos y, por el otro, acercarse a empresas que se encarguen de la tarea puede ser verdaderamente oneroso y ni siquiera resolver el problema. Como expuse al inicio de este apartado, Aedo coincide con los demás entrevistados en que afrontar los retos de manera creativa y compartida resulta una vía concreta ante la problemática que suponen los archivos, y, en otro aspecto, señala una realidad común en distintos espacios de exhibición que supone una discusión ineludible:

Una cosa muy práctica que sucede en el LAA y en todos lados: tienes un presupuesto y te lo vas a gastar antes en la exposición que en preservarla o documentarla. Objetivamente uno tendría que tener el dinero para producirla y el presupuesto para documentarla. Pero como no lo hay, entonces prefieres producir, y todos estamos así: produciendo, produciendo y produciendo y cuánto de lo que hemos hecho los últimos años se ha perdido ya. No digas “se va a perder”, ya se perdió. Pero, ¿cómo debe ser esa conversación?: técnica, curatorial, de investigación y muy cercana a las vocaciones y misiones de los espacios; involucrar a los artistas, porque nos van ganando la batalla (Aedo 2014).

<sup>14</sup> Se refiere al portal [Ubu web (1996)], un proyecto del poeta conceptual Kenneth Goldsmith que contiene miles de entradas con obras de arte sonoro, poesía visual y videos. Trabaja de acuerdo con el esquema de contenidos libres.

Al respecto, para la artista es un buen signo el hecho de que la actual administración del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), a cargo de Rafael Tovar y de Teresa, tenga en su agenda la cultura digital y, por ende, se consideren como temas importantes los acervos, los archivos y la digitalización, lo que sin embargo no resuelve el problema: “nuestro patrimonio cultural ahora es en gran parte digital, con medios inestables, mucho más vulnerables que los anteriores” (Aedo 2014).

Las reflexiones citadas anteriormente establecen diálogos casi al pie de la letra con el planteamiento de la conservadora Morfín:

Los acervos de archivos y centros de documentación de estas instituciones se han conformado de manera aleatoria, y muchas veces sin seguir ningún tipo de estrategia; numerosos tipos de documentos, como registro de *performance*, acciones, instalaciones, obras en sitio específico, etc., se mezclan y almacenan indistintamente con *dossiers* de artistas, dibujos, esquemas, invitaciones. Es así [como], reunidos en librerías, archiveros o, incluso, dentro de cajas de cartón, reposan 3/4" U-matic, Beta, VHS, 8mm, 1/4", cintas de audio, audiocassettes, DAT, transparencias, CD, DVD, MiniDisc, etc., destinados a que las condiciones inapropiadas de manipulación y conservación, el vertiginoso avance de la tecnología y la (in)disponibilidad en el mercado de equipos reproductores, hardware y software, hagan de estas principales e imprescindibles fuentes de información para el estudio del arte contemporáneo materiales obsoletos e inaccesibles (Morfín 2009).

En suma, aunque hay esfuerzos significativos, persiste —como he venido insistiendo a lo largo de este ensayo— la problemática. Hay trabajo por hacer. Y, para Morfín (2009), es evidente que todos aquellos involucrados en la configuración, acceso, difusión y preservación del arte contemporáneo deben trabajar de manera conjunta en proyectos que aseguren a otras generaciones el acceso a este tipo de obras inestables.

## Conclusiones

La dimensión material de las obras y sus documentaciones no es un asunto sólo de un departamento, como el de conservación —cuando éste existe—, dentro de los museos, sino involucra a varias de sus instancias. La complejidad y las implicaciones que tiene la generación de tales materiales exigen la aplicación de protocolos y políticas homologables, así como trascender más allá de las voluntades cambiantes en cada administración. Hay espacios que, al no ser considerados museos, no tienen posibilidad de generar una colección. Pero no sólo eso: sus estructuras orgánicas les impiden contar con recursos para determinadas actividades, como la documentación y conservación de los archivos. Como ha explicado Aedo, para los distintos espacios es evidente que se privi-

legia la producción de una exposición por encima de la generación de una documentación.

Así, vale insistir en que si las prácticas artísticas y sus derroteros han trastocado la estructura de las colecciones de los museos, la generación de archivos debería estar en las agendas de las instituciones que alojan aquéllas, pues sus condiciones materiales suponen cambios en términos de gestión. Se trata de un asunto de la memoria y la escritura de la historia. Es decir, estas decisiones tienen implicaciones políticas.

Hasta ahora los esfuerzos realizados están anclados en buena medida a la buena voluntad de las personas que laboran en los museos, pero resulta necesario revisar la política de la generación y gestión de los archivos; esto es, se trata, más allá de retos técnicos en el trabajo cotidiano, de un problema de política cultural.

Si las documentaciones y los archivos que conforman permiten investigar, difundir y recrear las prácticas artísticas de nuestros días, la ausencia, deficiente integración e incierta conservación de aquéllos constituye desde ya un reto para la escritura de la historia del arte reciente. No es, pues, un problema solamente de los artistas, de los museos o de los conservadores, sino de las maneras en que las prácticas artísticas y las conversaciones que producen dan cuenta de su tiempo. Por esa razón sería una negligencia dejarlas perder.

## Referencias

Acha, Juan

1984 "Por una nueva problemática artística en Latinoamérica", en Juan Acha (ed.), *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Caracas, Galería de Arte Nacional (GAN), 224-238.

Aedo, Tania

2014 Comunicación personal, entrevista realizada a la directora del LAA-INBA, México, registro sonoro, 6 de mayo.

Arriola, Magalí y Peter Eleey (curadores)

2014 *James Lee Byars. 1/2 An Autobiography*, México, Fundación Jumex Arte Contemporáneo/MOMA PS1.

Bustamante, Maris

2012 *Árbol genealógico de las formas PIAS*, documento electrónico disponible en [<https://marismariamagdalena.wordpress.com/2012/09/04/arbol-genealogico-de-las-formas-pias-2/>], consultado en septiembre de 2014.

Debord, Guy

1967 *La Société du spectacle*, París, Buchet Chastel.

Debroise, Olivier y Cuauhtémoc Medina

2006 *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, MUCA-UNAM.

Derrida, Jacques

1997 *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.

2002 "Huella y archivo, imagen y arte. Diálogo", en *Artes de lo visible (1979-2004)*, Ponte Caldelas, Ellago, 79-128.

Gallardo, Paola

2014 Comunicación personal, entrevista realizada a la responsable del Departamento de Educación del LAA-INBA, México, registro sonoro, 6 de mayo.

Genette, Gérard

1997 *La obra del arte I. Inmanencia y trascendencia*, Barcelona, Lumen

Goldsmith, Kenneth

1996 *UbuWeb*, documento electrónico disponible en [<http://www.ubu.com>], consultada en septiembre de 2014.

Gómez, Christian

2011 "El MUAC y la memoria activa", *Cultura UNAM*, 23 de mayo de 2011, documento electrónico disponible en [<http://www.cultura.unam.mx/index.html?tp=articulo&id=2611&ac=mostrar&Itemid=207&ct=322&titulo=el-muac-y-la-memoria-activa>], consultado en septiembre de 2014.

Gordon, Rebecca

2013 "Material significance in contemporary art", *Art Matters. International Journal for Technical Art History*, 5: 1-10.

Henaro, Sol

2011 *No Grupo. Un zangoloteo al corsé artístico*, catálogo de exposición, México, MAM-INBA.

Hernández, Claudio

2005 "Conservación del acervo documental del Laboratorio Arte Alameda", tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles, México, ENCRyM-INAH.

2014 Comunicación personal, entrevista realizada al responsable del Departamento de Restauración del MUAC-UNAM, México, entrevista realizada en el MUAC, registro sonoro, 5 de mayo.

Jasso, Karla y Daniel Garza-Usabiaga

2010 *(Ready) media. Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, México, LAA-Centro de Documentación Príamo Lozada/ INBA-Conaculta.

Krauss, Rosalind E.

1996 "La escultura en el campo expandido", en Rosalind Krauss (ed.) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 59-74.

Mayer, Mónica

2006 *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*, México, Fundación BBVA-Bancomer, ExTeresa/Fonca, *Pinto mi Raya*.

2014 Comunicación personal, entrevista realizada a la artista responsable, junto con Víctor Lerma, del proyecto *Pinto mi Raya*, México, registro sonoro, 7 de mayo.

Morfín, Jo Ana

2009 "Documentar, ¿para qué?", *La Pala, Revista Virtual de Arte Contemporáneo*, documento electrónico disponible en [<http://www.la-pala.com/articulos/item/172-documentar>], consultado en mayo de 2014.

V2\_lab

2003 *Capturing Unstable Media*, documento electrónico disponible en [<http://v2.nl/archive/works/capturing-unstable-media>], consultado en marzo de 2015.

## Síntesis curricular del/os autor/es

Christian Alberto Gómez Vega

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPys),

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México

gomez.christian@outlook.com

Licenciado en ciencias de la comunicación (Facultad de Ciencias Políticas y Sociales [FCPys], Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], México), donde se tituló con la tesis “El arte contemporáneo y sus mediaciones. El circuito del arte contemporáneo de la ciudad de México como espacio público de construcción de sentido” (2012). Participó en el libro *El ámbito artístico y estético en la producción periodística y audiovisual* (FCPys-UNAM, México, 2013) con el artículo “La precisión

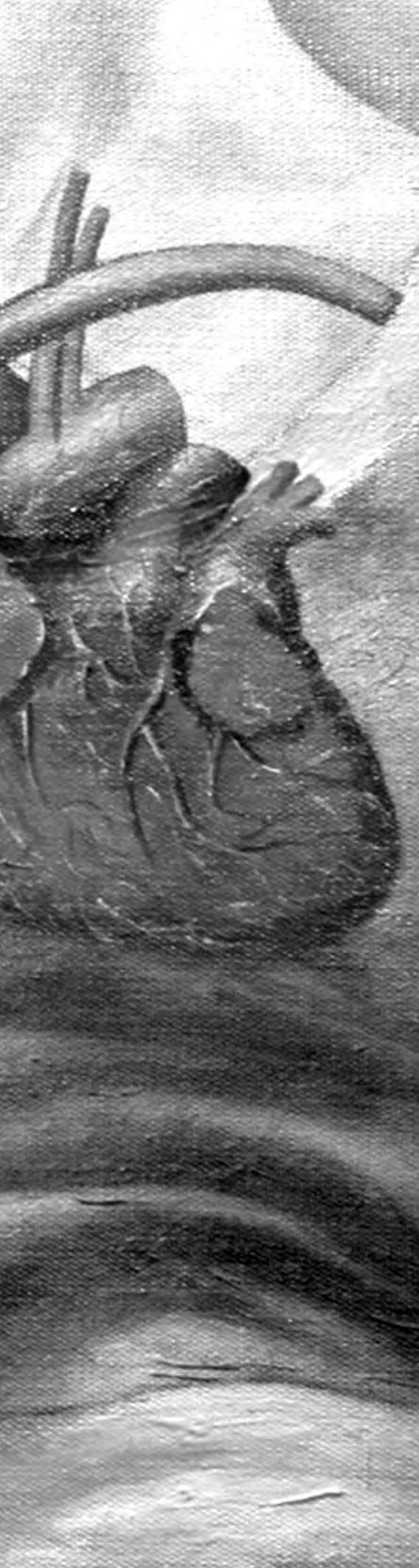
en lo inasible: el problema de la escritura periodística sobre el arte contemporáneo”. Ha sido profesor de las asignaturas Arte y Comunicación, Taller de Apreciación Estética y Narrativa de los Medios y Periodismo y Lenguaje Narrativo (FCPys-UNAM, México). Forma parte del Seminario Arte y Materialidad, del posgrado en historia del arte (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México), donde es estudiante de maestría.

Postulado/Submitted 14.07.2014

Aceptado/Accepted 13.02.2015

Publicado/Published 25.06.2015





# Aproximaciones desde la semiótica de la cultura a la dimensión comunicativa del espacio museográfico

Approaches from Cultural Semiotics towards the Communicative Dimension of Museographical Space

Norma Angélica Ávila Meléndez

Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME),  
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México  
norma.edumuseo@gmail.com

## Resumen

Esta contribución plantea la relación entre museología y comunicación desde la perspectiva de la semiótica de la cultura con el propósito de examinar la dimensión comunicativa que, lejos de ser una función del museo, constituye una operación característica del proceso museal. Su contenido se ha organizado en dos apartados: el primero aborda el estado de la cuestión; el segundo pone a consideración una noción de *texto museal*, con referencia a un caso de estudio en el Museo de Arte Moderno (MAM), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de la ciudad de México, México, cerrando con algunas reflexiones sobre el aporte del enfoque semiótico para la renovación de las acciones museológicas.

## Palabras clave

museología; semiótica de la cultura; texto museal; dimensión comunicativa del espacio museográfico, México

## Abstract

This contribution presents the relation between museology and communication from the perspective of the semiotics of culture. It examines the communicative dimension of the museum, which far from being a function of the institution rather constitutes an operating characteristic of the museological process. The content of this article is organised in two sections: the first part addresses the state of the art regarding this issue; the second part discusses the notion *museological text* with reference to a case study in the Museo de Arte Moderno (MAM, The Museum of Modern Art), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA, National Institute of Fine Arts) in Mexico city, México. Closing remarks reflect upon the contribution of the semiotic approach to the renewal of museological actions.

## Key words

museology; cultural semiotics; museological text; communicative dimension of museographical space, Mexico

### *A la memoria del arquitecto Felipe Lacouture Fornelli*

Esta contribución esboza, en el sentido que propone la semiótica de la cultura, la noción del *espacio museográfico en tanto texto* para, con base en ella, revisar la dimensión comunicativa en los sistemas de información que lo configuran. Al vincular la museología y la comunicación a través del concepto de *texto*, la dimensión comunicativa del espacio museográfico puede ser entendida no como una función del museo, sino como una dimensión intrínseca al hecho museal.

Iuri Mijáilovich Lotman (1922-1993), iniciador de la semiótica de la cultura, concibe el texto “como un acto de comunicación” (Hernández 2008:85), y sugiere, a diferencia de Umberto Eco, quien plantea la comunicación como un acontecimiento inscrito en un contexto cultural, que el fenómeno comunicativo es el que posibilita la producción, la reproducción y el olvido de la memoria cultural, la cual se concibe como la capacidad del sistema para acumular y conservar información colectiva no hereditaria (énfasis del autor).<sup>1</sup> Así, esta contribución se centra en la noción del *espacio museográfico como texto* y, por ende, como dispositivo de la memoria cultural, aunque se advierte al lector que está limitada a una aproximación a los mecanismos comunicativos de un espacio museográfico específico: la exposición *Diferencia y continuidad en el arte moderno mexicano*, que se presentó entre septiembre de 2011 y agosto de 2012 en el Museo de Arte Moderno (MAM), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de la ciudad de México.

El planteamiento museológico se adhiere a la propuesta del Comité Internacional para la Museología (ICOFOM),<sup>2</sup> que define lo museal como “la documentación sensible presentada al margen de la realidad”, y la museología como su campo teórico y de referencia ética (ICOFOM 2009:115-116). De acuerdo con este comité, el campo de lo museal posee dos características irreductibles: la *presentación sensible* y la *puesta al margen de la realidad* (ICOFOM 2009:108-110). Esto es, aquello que ingresa en el museo se transforma en *musealia*, en un objeto frente a un sujeto que lo contempla como algo diferen-

te de sí mismo, transformación que implica sustraer la cosa de su contexto, anular los fines para los que estaba destinada y —al ser expuesta— permitir a los espectadores una aprehensión de lo sensible concreto (ICOFOM 2009:116-118).

En un sentido, la *semiosis de lo museal* remitiría entonces a las construcciones de sentido a partir de una documentación sensible en “un espacio totalmente imaginario, por cierto simbólico, pero no necesariamente inmaterial” (ICOFOM 2009:109); en el otro, si las producciones de sentido suscitadas por la observación de los *musealia* fuesen también una característica inherente a lo museal, las acciones museísticas deberían ejercerse desde una ética de la enunciación de mundos posibles, en tanto que el desarrollo de una observación reflexiva daría lugar a procesos de musealización en escenarios cotidianos o no instituidos bajo la figura del museo.

Con el fin de introducir la temática aquí abordada, he de mencionar a dos autores mexicanos interesados en las implicaciones sociales del fenómeno museal: Felipe Lacouture Fornelli y Lauro Zavala. Lacouture planteó que el objeto de estudio de la museología era el “proceso museal”, es decir, el estudio de los postulados, las acciones y las consecuencias de la confrontación del hombre con la realidad a partir de la documentación sensible (Turrent 1998:5-10), y Lauro Zavala (2012:115) apuntó la posibilidad de una museología de la vida cotidiana. Ambas aportaciones resultan relevantes en la medida que, desde diferentes perspectivas, amplían la visión del museo en tanto institución para referirse a los alcances sociales de lo museal. A continuación amplió las referencias sobre la dimensión comunicativa de lo museal y, luego, abordó el caso de estudio.

### Estudios sobre la comunicación en el ámbito museológico

La museología es una disciplina en formación, por lo que cualquier estudio en este campo exige reflexionar sobre la propia condición epistémica. Me inclino, entonces, por entender la museología como una construcción reflexiva en torno de un fenómeno de aprehensión de lo real que adquirió una particular forma social hace un par de siglos: el museo público.<sup>3</sup>

La investigación inició con un mapa bibliográfico bajo el rubro “museos y comunicación”, desde el cual se advirtió la necesidad de diferenciar dos abordajes museológicos: el primero, ligado estrechamente a la

<sup>1</sup> Para un referente amplio sobre el modelo semiótico de Lotman y de sus diferencias con el modelo planteado por Eco (véase Vidales González 2010:155-183).

<sup>2</sup> ICOFOM, creado en 1977 como parte del Consejo Internacional de Museos (ICOM), tiene como objeto estudiar y difundir las bases teóricas de la museología; sus publicaciones están disponibles a través del micrositio ICOFOM 2014.

<sup>3</sup> Sobre el estatuto de la museología en tanto ciencia o disciplina, véase ICOM (1980); ICOFOM (1992). Hay que tomar en cuenta, asimismo, que Peter Van Mensch (2003:3-5) ha identificado tres “revoluciones” en el campo museológico: la fundación del campo y la necesidad del trabajo multidisciplinar; la nueva organización basada en funciones —no en colecciones—, que impulsó el ingreso de nuevas profesiones, y, la más reciente, el paradigma de la gestión.

praxis museística, y el segundo enfocado en el esclarecimiento de las operaciones propiamente museales, necesidad que se confirmó al conocer el planteamiento de Marília Xavier Cury (2009:270), que distingue entre la “comunicación en museos”, referida a las acciones en un museo, y la “comunicación museológica”, comprendida como una subárea de conocimiento de la museología. Hecha esta discriminación, ubiqué tres catálogos de preguntas:

- ¿Cuál es el objeto de estudio de la museología?
- ¿Cuál es la especificidad de la comunicación de lo museal?
- ¿Qué comunica el museo/la exposición en tanto discurso y lenguaje?

El primer catálogo hace referencia a la museología como perspectiva teórica para comprender la realidad; la comunicación sería uno de los ejes conceptuales desde el cual delimitar un campo disciplinar propio, un argumento para construir su objeto de estudio a partir de la “puesta en común” mediante objetos que cobran sentido en contextos museológicos. Los autores (Díaz Balerdi 2008; Deloche 2002; Hooper-Greenhill 1995; Maroevic 1998; Davallon 1992; Sheldon 1986) reconocen como distintivo de esta comunicación el lenguaje no verbal de los objetos y el espacio polifónico de luz y color, textos, gráficos, más otros apoyos verbales, visuales y audiovisuales.

El segundo catálogo explora, como lo expresa la pregunta, la especificidad de la comunicación en el ámbito museal. No obstante que la mayoría de los autores aceptan la idea del *museo como medio de comunicación*, difieren en cuanto a la clase de medio de que se trata: para algunos es indiscutible que es de carácter masivo, básicamente unidireccional (Belcher 1991; García Blanco 1999; Hernández Hernández 1998; ICOM 2014; Castellanos Pineda 2008; ICOFOM 2009); otros, que se interesan por el aspecto educativo, subrayan que si bien el museo comparte características de los medios masivos, la comunicación interpersonal está fuertemente involucrada (Hooper-Greenhill 1999; Falk y Dierking 1992; Schmilchuk y Rosas Mantecón 2006; Huerta y De la Calle 2007). Hallé también autores que cuestionan que se trate realmente de un medio de comunicación, aproximándose a otras nociones como “una tecnología de difusión de información” o una operación de otra naturaleza donde la dimensión simbólica juega un papel relevante (Davallon 1992; Sheldon 1986). En este catálogo se situaron, asimismo, los estudiosos que trabajan con un enfoque semiótico que detallaremos más adelante (Zunzunegui 2003; Magariños de Moretín 2000; Parreiras Horta 1992; Hammad 1987; Stanton 1983; Hodge, D’Souza y Rivière 1979).

El tercer catálogo aborda las relaciones entre el lenguaje expositivo y los discursos de poder, básicamente en museos de antropología, etnografía e historia (Ló-

pez Acevedo 2011; González Cirimele 2008; Simpson 2001; Karp y Lavine 1991) y de arte (Staniszewski 1998). Incluí en este tercer conjunto aquellas investigaciones ligadas con la recepción museográfica, ya que reorientan el análisis colocando en primer plano las expectativas y necesidades de los visitantes (Cury 2009; Zavala, Silva y Villaseñor 1993; Zavala 2006). Son estudios que, interesados en las consecuencias de los procesos museológicos, se vinculan con los estudios culturales, el consumo cultural y las representaciones sociales; varios de ellos manejan enfoques inter o transdisciplinares (González Cirimele 2008; Zavala *et al.* 1993).

De vuelta a los estudios con un enfoque semiótico, entre los autores de habla española ubicamos a Santos Zunzunegui (2003), que retoma a Algirdas Julius Greimas (1917-1992) al clasificar los museos de arte según las topologías del espacio; a Juan Antonio Magariños de Moretín (2000), que propone una semiótica indicial y el término *semiosis sustituyentes* para hablar de los museos, mientras que la investigación de Parreiras Horta (1992) se apoya en Lotman y Eco para proponer un subcampo de estudio: la semiótica del museo.

En México, González Cirimele (2008) estudia el fenómeno del museo con un enfoque semiótico —siguiendo, precisamente, a Lotman—; su trabajo se ubicó en el tercer catálogo por su explícito interés en las relaciones interculturales desde la perspectiva del saber y del poder que, por lo mismo, presenta un análisis transdisciplinar. Entre los proyectos para analizar la recepción museográfica desde un enfoque interdisciplinar figura el ya mencionado de Lauro Zavala *et al.* (1993), en tanto que un ensayo reciente sobre el Museo Nacional de Antropología del Instituto Nacional de Antropología e Historia (MNA-INAH, México) recupera, con un sentido descriptivo y sin aclarar su construcción metodológica, el concepto de *semiosfera* de Lotman (López Acevedo 2011).

Se localizaron autores que proponen un enfoque semiótico, desde otros contextos como Cameron (1968), que abordó el museo como sistema de comunicación; Hodge *et al.* (1979) publicaron un artículo en *Museum International* sobre un museo etnográfico en Australia que Stanton (1983) criticó años después en la misma revista; Hammad (1987) analizó la manipulación del espacio para favorecer ciertas lecturas en los usuarios en el Musée d’Art Moderne (Francia), y Hooper-Greenhill (1995) publicó estudios en los que propone un nuevo modelo de comunicación en museos. En suma, esta revisión bibliográfica delineó una presencia mayoritaria de trabajos académicos que analizan la dimensión comunicativa a partir de las funciones del museo, identificando también otro conjunto que la interroga para imbricarse en la especificidad de lo museal. En el contexto mexicano encontramos un enfoque semiótico trabajado desde “fuera” del campo académico de la museología, sin que se hayan explorado suficientemente las ricas vetas descubiertas por los autores mencionados.

## Aproximación a la noción de *texto museal*

En la concepción de Iuri M. Lotman (1996:11) sobre la *cultura como texto*, la semiosfera —nombrada así por analogía a la biosfera— es el espacio que hace posible los procesos semióticos de la cultura, un *continuum* ocupado por formaciones semióticas diversas. Para este autor, el signo es una unidad cultural entera, un todo semiótico no como suma de partes sino como “texto” —de ahí que la semiosis en tanto proceso de significación no pueda existir fuera del sistema (Vidales González 2010:137-138)—, mientras que a éste se lo define como un sistema modelizante secundario, codificado al menos dos veces: “es un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado” (Lotman 1996:82). En esa capacidad del texto de generar nuevos mensajes radica su *función creativa*, esto es, aquella que posibilita la resignificación y la reproducción por medio de la interpretación; por su parte, las otras dos funciones: la *comunicativa* y la *mnemónica* permiten, respectivamente, la circulación de los textos y la conservación de los significados: ésta garantiza la reproducción de la estructura a través de los símbolos, mientras que aquélla puede tender hacia la reproducción o hacia el cambio (Hernández 2008:74-75).

La idea de *texto* como la propone Lotman es clave tanto para reconocer la dimensión comunicativa de lo museal como para revisar las prácticas institucionales con las que construimos los sistemas de información en nuestros museos. Más todavía: recordemos que para este autor un texto es “un dispositivo que tiene inscrito en sí mismo sus propios mecanismos de comunicación”—es decir, contiene la enunciación y la imagen del auditorio— y, por tanto, el texto mismo indica cómo quiere ser considerado y describe a su lector ideal.<sup>4</sup>

En esta contribución se pone a consideración una noción de *texto museal* como una *producción espacial y conceptual que otorga a los objetos de museo una realidad cultural específica, diferente de su contexto original, que permite a los espectadores generar múltiples sentidos a partir de su interacción con la documentación sensible, la espacialidad de la puesta en escena y la escritura curatorial*. Teniendo como punto de partida los conceptos de *texto* y *semiosfera* de Lotman, enseguida puntualizo el estudio de caso.

La exposición *Diferencia y continuidad en el arte moderno mexicano* formó parte del programa curatorial que

<sup>4</sup> De acuerdo con Fabbri (1998:84-85; 136-137), la noción de enunciación es la que nos permite entender que para Lotman los textos “inscriben en su interior la forma de su propia subjetividad e intersubjetividad”. Es en este sentido como entendemos la posible homologación entre las nociones de *texto* y *discurso*, ya que la instancia de enunciación es muy variable y transforma los relatos en discursos.

realizó el historiador mexicano Osvaldo Sánchez Crespo en el MAM.<sup>5</sup> Ocupó la sala D en la segunda planta de su edificio principal, de alrededor de 1 500 m<sup>2</sup>, y tuvo lugar, como se ha dicho, entre septiembre de 2011 y agosto del siguiente año. Con una colección principalmente pictórica, pero no exenta de esculturas, objetos, fotografías y fragmentos de películas, se presentó un panorama del arte mexicano producido entre 1920 y 1996, organizado en siete núcleos temáticos.

Como parte del estudio, se trabajó en la documentación de cinco sistemas de información (cedulario, *mu-sealia*, museografía, mediación educativa y vigilancia) por medio de la observación en experiencias de visita, el registro fotográfico y las entrevistas al equipo de producción.<sup>6</sup> El propósito fue establecer relaciones entre los sistemas de información sin perder de vista la singularidad de cada experiencia de visita, puesto que el sistema-espectador es un no-texto que entra en diálogo con el espacio museográfico para generar una situación comunicativa. Al incluir la mediación educativa y la vigilancia como sistemas de información, se reconoció la importancia de las relaciones intersubjetivas que experimentan los espectadores.

En resumen, se consideró como “texto museal” el espacio museográfico global instalado en la sala D, donde los procesos semióticos que generó cobraban sentido en la semiosfera “museo de arte moderno”. Ante el recorrido propuesto, el espectador construía su propia trayectoria espacio-temporal y el “texto museal” se experimentaba de manera singular en cada módulo museográfico observado.

En el estudio denominé *módulo museográfico* a las 50 unidades espaciales de este espacio museográfico que indicaban al espectador un recorrido y un modo de observación, división que me permitió describir los sistemas de información activados en cada experiencia de visita. Los siete núcleos temáticos propuestos por el sistema de información-cedulario no siempre coincidían con la delimitación espacial sugerida al espectador; la explicación de estos desajustes entre sistema se encuentra, en parte, en las condiciones de producción.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Al examinar el programa curatorial del MAM-INBA se identificaron diez líneas curatoriales con características particulares —colección, formato, duración, sala—, un propósito explícito y relaciones con otras muestras. Entre noviembre de 2007 y diciembre de 2011 se montaron nueve exposiciones en el ciclo de revisiones críticas de la Colección del MAM-INBA (Ávila Meléndez 2013:37-45).

<sup>6</sup> Desde el enfoque de la comunicología, un sistema de información es un catálogo, un registro de datos organizado de acuerdo con diversos criterios que puede leerse como un sistema semiótico en un sentido descriptivo, en tanto que la red de relaciones del sistema puede ser explicitada (Galindo Cáceres 2010b:7).

<sup>7</sup> Mediante las entrevistas se documentaron, hasta cierto punto, las condiciones de producción del texto; un aspecto que influyó con fuerza en la falta de congruencia entre el sistema-cedulario y el sistema-museografía fue el hecho de que el espacio no se configuró a partir del guion

Considero, en coincidencia con Lotman (1996:11), que la traducción es la base de la generación de sentido, ya que la heterogeneidad es lo que posibilita la comunicación. En particular, subrayo la idea de que la traducción entre lenguajes, la interacción entre estructuras y subestructuras distintas, y la “intrusión semiótica directa e ininterrumpida de una estructura en el ‘territorio de la otra”, dan forma a la generación del sentido, al nacimiento de una nueva información (Lotman 1996:17). En el caso de la producción de un espacio museográfico, hay traducciones de carácter inter-textual, se producen textos hechos de una sustancia que se traducen a otra sustancia (Torop 2002:2-3). En concordancia, el curador del MAM planteó una selección de objetos ubicados en siete núcleos temáticos a dos destinatarios: por un lado, el museógrafo recibió y tradujo esa organización conceptual a un espacio concreto, y por otro, el espectador observó el ejercicio curatorial en la puesta en escena, es decir, ya

curatorial, sino que los núcleos temáticos se acoplaron a un mobiliario previamente instalado.

materializado en cédulas y en la ubicación espacial de los objetos.

El equipo museográfico estructuró un nuevo texto, al ubicar espacialmente los núcleos temáticos con base en una serie de factores: solución espacial en relación con la arquitectura; dimensiones de las obras plásticas; tipo de montaje que requieren, y —no menos importante—, solución costo/tiempo para producir de acuerdo con un calendario (Figura 1).

Una vez materializada la puesta en escena, se diseñó la mediación educativa: un ejercicio de observación e interpretación por medio de la oralidad —visita guiada— o la escritura —guías impresas— (Figura 2). Aquí es importante considerar que los mediadores son los primeros espectadores del texto museal, es decir, lo interpretan y traducen en función de los intereses y características de sus públicos específicos, apoyados en estrategias de mediación ancladas en la apreciación de las obras.

A continuación describiré el primer módulo, que funcionó como espacio introductorio para explicar la intención curatorial. Dos bloques textuales, en inglés

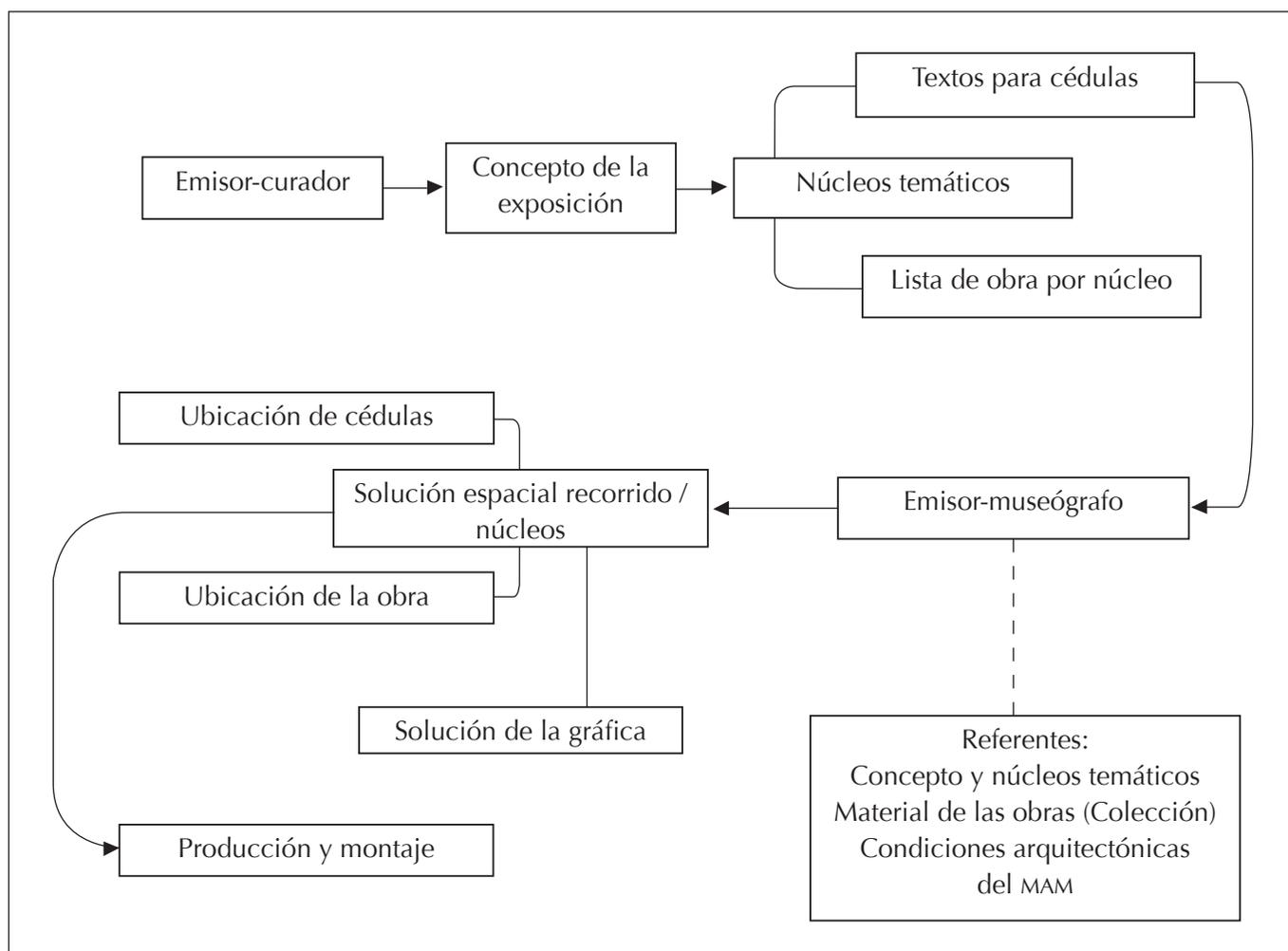


FIGURA 1. Procesos de producción en el Museo de Arte Moderno (MAM), Instituto Nacional del Bellas Artes (INBA), México (Esquema: Norma A. Ávila Meléndez 2013; digitalización: Jorge Alejandro Bautista Ramírez).

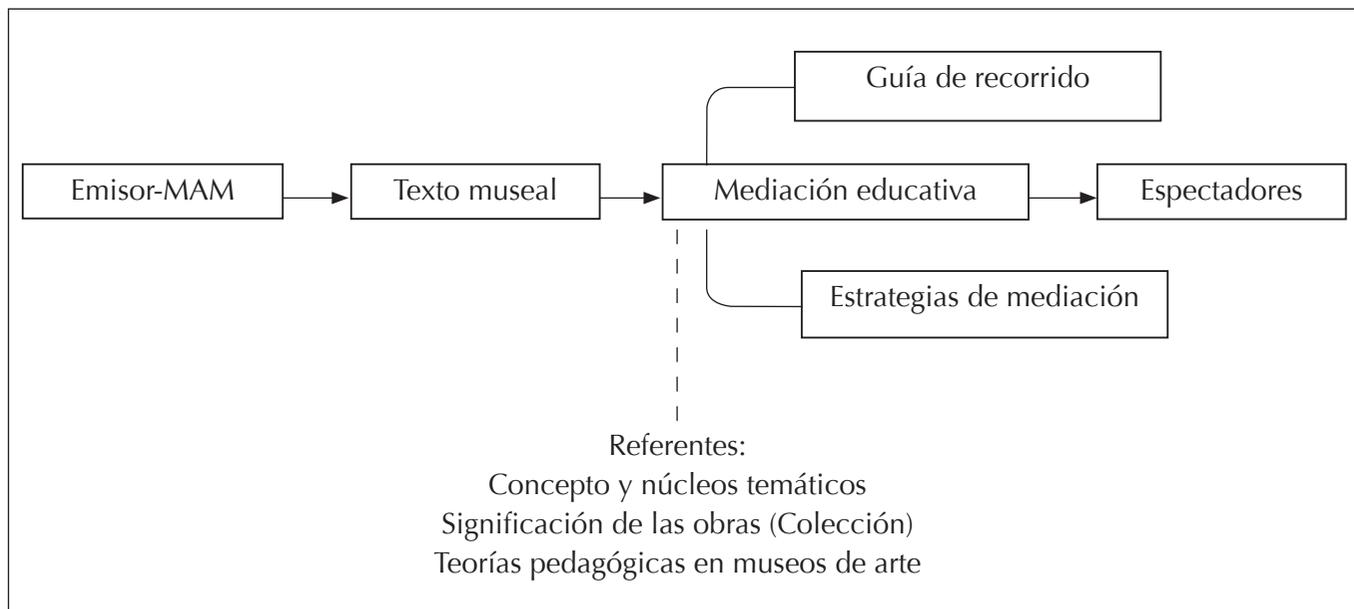


FIGURA 2. Mediación educativa en el MAM-INBA, México (Esquema: Norma A. Ávila Meléndez 2012; digitalización: Jorge Alejandro Bautista Ramírez).



FIGURA 3. Espectadores en el módulo introductorio de la exposición *Diferencia y continuidad en el arte moderno mexicano*, presentada en el MAM-INBA, México, entre 2011 y 2012 (Fotografía: Norma A. Ávila Meléndez 2012; cortesía: MAM-INBA, México).

y español, una cédula particular, pie de objeto y logotipos de patrocinadores acompañaban a *Las dos Fridas*, obra pictórica de Frida Kahlo que posteriormente fue sustituida por *La vendedora de frutas* de Olga Costa (Figura 3).

El área de 40 m<sup>2</sup> sugería una circulación a la derecha y contaba con un custodio, quien continuamente indicaba la circulación correcta a los visitantes. Cada espectador se desplazaba de manera variable: elegía observar la pintura y después leer la cédula, o hacer ambas cosas en orden inverso, o bien no leer. Este comportamiento plantea un tema vital en el espacio museográfico: la relación

entre imagen y palabra. Por un lado, la imagen del objeto artístico era recreada por las palabras, es decir, existía una interpretación curatorial del objeto en tanto referente; por otro lado, la escritura curatorial también se convirtió, mediante el diseño tipográfico, en imagen.

Las tres cédulas orientaban la traducción, en la que las palabras proponían un modo de ver y entender la imagen, instando tanto a la obra como al espectador a actualizar ciertos significados. En este sentido, la pintura era el argumento visual de la propuesta curatorial; el modo en que el espectador la observó (tiempo, distancia, lectura del texto y/o de la imagen) hablaba de su conocimiento previo y de sus intereses de visita antes de ingresar a la exposición (Figuras 4 y 5).

Los usuarios reparaban ocasionalmente en un elemento que es clave para el equipo de producción: el marco de una pintura, *Las dos Fridas*, utiliza dos marcos distintos, la selección depende del diseño museográfico y del papel que la obra juega en relación con otras obras. El marco fungió como la frontera entre el arte y el aparato museográfico; una vez que nos adentramos en el ámbito de la exposición, tendemos a olvidarnos de que nuestra experiencia con el arte se da en este contexto de la cultura del museo. Al inicio de esta contribución afirmé que los *musealia* se configuran a través de la acción de selección/exposición; en el caso particular del “arte moderno”, nos enfrentamos a objetos hechos para el museo, no con obras que tuvieran una función utilitaria o de culto, como es el caso del arte de otras épocas.

La cédula introductoria, enunciada desde la historia del arte, presentaba una grave contradicción, al cuestionar las narrativas históricas y las clasificaciones estilísticas con soslayo de los códigos museísticos que operan en el texto museal:



FIGURA 4. Acceso a la sala D en la planta alta del edificio principal del MAM-INBA, México (Fotografía: Norma A. Ávila Meléndez 2012; cortesía: MAM-INBA, México).



FIGURA 5. *Las dos Fridas*, 1939, Frida Kahlo (1907-1954). Exposición *Diferencia y continuidad en el arte moderno mexicano* (Fotografía: Norma A. Ávila Meléndez, 2012; cortesía: Banco de México, Fiduciario del Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo, México).

[la exposición] propone un panorama de la producción artística realizada en México —desde las primeras décadas del siglo xx hasta los años setenta— que no se limite al modelo que opone formas de representación y/o temáticas. Si bien la muestra está organizada por núcleos que pueden recordar la organización cronológica de sucesivos bloques clasificatorios, esto se hace con el fin de cuestionar dicho modelo imperante (Ávila 2013:54).

Desde un punto de vista comunicológico, y tomando el caso de estudio como referencia, se puede plantear que el museo actual en México suele operar como un *sistema de comunicación-difusión*, es decir, de información unidireccional y con escasas posibilidades de retroalimentación, diseñado para afectar al usuario (Galindo Cáceres 2010b:11). Desde el ingreso en la sala museográfica el texto manifiesta una postura de autoridad: puertas automatizadas que separan el mundo del arte del mundo cotidiano, presencia de custodios que transforman al espectador en sujeto observado, uso de lenguaje académico y normas de comportamiento, todos ellos elementos de una tradición museística que otorga la primacía al objeto, que también se clasifica y jerarquiza mediante su ubicación espacial, presentación individual o en conjunto, cambios lumínicos y tipos de cédula.

La imagen del auditorio inscrita en el texto refiere un lector que conoce la historia no sólo del arte mexicano sino también de las vanguardias artísticas y sus postulados, y maneja el lenguaje técnico básico, ya que los textos hacen continuas comparaciones con obras o artistas no presentes, y las piezas se ubican para establecer relaciones formales y estilísticas entre ellas. Cuando los curadores enfatizan que manejan una imagen generosa del lector, aluden a las múltiples capacidades puestas en juego y a una actitud abierta, más allá del nivel de estudio o el origen socioeconómico del visitante. Con

todo, son numerosas las barreras pragmáticas entre el texto y el espectador.

## Comentarios finales

Esta investigación muestra que el espacio museográfico bajo estudio funcionó como dispositivo de una memoria cultural configurada de acuerdo con un esquema de comunicación-dominación (Galindo Cáceres 2010b). La revisión de su texto museal global mostró desajustes en sus sistemas de información, mientras que el análisis de los módulos museográficos arrojó una constante presencia de filtros que decantan un espectador ideal; de ahí que la intención comunicativa inicial no haya encontrado eco en la interacción de los sistemas de información de ciertos módulos. En ese sentido, se insiste en que el campo museológico requiere como referente una ética de la enunciación que posibilite en los espectadores procesos reflexivos. El proceso museal no se agota en las acciones del museo, sino que ejerce esa enunciación con consecuencias sociales: apropiación de la memoria y del olvido, discriminación de ciertas lecturas a favor de otras, ideología y construcción de identidades colectivas, entre otras igualmente relevantes.

La observación de diferentes experiencias de visita permitió un acercamiento a la función creativa del texto, pues la actualización de sentidos en la observación de una obra se enriquecía constantemente por medio de la interacción social. Cabe señalar que las estrategias de mediación educativa están centradas en la observación de obras individuales y —hasta donde se tiene conocimiento— no prevén la sistematización de habilidades que hagan posible el reconocimiento de las operaciones museales y de las narrativas curatoriales. De hecho, la “visita guiada tradicional”, tan común en todos los museos, pareciera ser una acción correctiva ante la imposibilidad de traducir el texto museal.

Por último, hay que mencionar que la riqueza del planeamiento de Lotman es tal que abre innumerables líneas de reflexión en el ámbito museológico, en particular la metáfora de los *tratos con el texto* ofrece una perspectiva de trabajo que llevaría a repensar la complejidad socio-comunicativa de lo museal. Por ejemplo, al enfrentar al texto como *un otro con el que es posible dialogar*, Lotman (1996:54-56) plantea que el texto no se interpreta, sino que se trata con él. Según nuestro autor es posible establecer al menos cinco *tratos*: entre el destinador y el destinatario; el trato entre el auditorio y la tradición cultural; aquel que entabla el lector consigo mismo; el trato desarrollado entre lector con el texto, y aquel que contempla al texto y su contexto cultural. Así, este enfoque semiótico podría llevar al museo a transitar de un esquema de comunicación-difusión a otro de comunicación-interacción, en el que los textos museales conservarán, comunicarán y transformarán la memoria colectiva desde una enunciación más incluyente y propositiva.

## Agradecimientos

Agradezco a los profesionales del MAM-INBA por las múltiples perspectivas brindadas y a los dictaminadores anónimos de *Intervención* por su atenta revisión y atinados comentarios.

## Referencias

- Ávila Meléndez, Norma A.  
2013 “Posibilidades comunicativas en el Museo de Arte Moderno. Sistemas de información del texto museal”, tesis de maestría en museología, México, ENCRyM-INAH.
- Belcher, Michael  
1991 *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Gijón, Trea.
- Cameron, Duncan  
1968 “Viewpoint: the museum as a communication system and implications for museum education”, *Curator* 11 (1): 33-40.
- Castellanos Pineda, Patricia  
2008 *Los museos de ciencia y el consumo cultural. Una mirada desde la comunicación*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya (UOC).
- Cury, Marília Xavier  
2009 “Novas perspectivas para a comunicação museológica e os desafios da pesquisa de recepção em museus”, *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola* 1: 260-279, documento electrónico disponible en [<http://www.ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8035.pdf>], consultado en octubre de 2014.
- Davallon, Jean  
1992 “Le musée est-il vraiment un média?”, *Publics et Musées* 2 (2): 99-123, documento electrónico disponible en [[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus\\_1164-5385\\_1992\\_num\\_2\\_1\\_1017](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_1992_num_2_1_1017)], consultado en enero de 2014.
- Deloche, Bernard  
2002 *El museo virtual. Hacia una nueva ética de las imágenes*, Gijón, Trea.
- Díaz Balerdi, Ignacio.  
2008 *La memoria fragmentada: el museo y sus paradojas*, Gijón, Trea.
- Fabbri, Paolo  
1998 *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa.
- Falk, John H. y Lynn D. Dierking  
1992 *The Museum Experience*, Washington, Whalesback Books.
- Galindo Cáceres, Luis Jesús  
2010a “La comunicología y su espacio de posibilidad. Apuntes hacia una propuesta general”, *Razón y Palabra, Primera Revista Digital Iberoamericana Especializada en Comunicología* 72, documento electrónico disponible en [<http://www.razonypalabra.org.mx/N/N72/index72.html>], consultado en enero de 2014.  
2010b “Comunicología e ingeniería en comunicación social. De la promoción cultural y los museos. ¿Información o co-

- municación?", conferencia, *Encuentro ICOM México 2010, Día Internacional de los Museos. Museos para la Armonía Social*, México, ICOM.
- 2011 *Ingeniería en comunicación social y promoción cultural. Sobre cultura, cibercultura y redes sociales*, Buenos Aires, Homo Sapiens.
- Galindo Cáceres, Luis Jesús, Tanius Karam Cárdenas y Marta Rizo García  
2009 *Comunicología en construcción*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).
- García Blanco, Ángela  
1999 *La exposición, un medio de comunicación*, Madrid, Akal.
- González Cirimele, Lilly  
2005 "Las semiosferas y la traducción intercultural en las prácticas museográficas", *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* 6, documento electrónico disponible en [<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre6/museos.pdf>], consultado en enero de 2014.
- 2008 "Funcionamiento del poder y del saber en el discurso/texto museográfico comunitario", *Cuicuilco* 15 (44): 135-159.
- Hammad, Manar  
1987 "Semiotic reading of a museum", *Museum International* 39 (2): 56-60.
- Hernández, Biviana  
2008 "Para una concepción sistémica del texto: las propuestas de Iuri Lotman y Walter Mignolo", *Alpha* 26: 69-87, documento electrónico disponible en [<http://alpha.ulagos.cl>], consultado en enero de 2014.
- Hernández Hernández, Francisca  
1998 *El museo como espacio de comunicación*, Gijón, Trea.
- Hodge, Robert, Wilfred D'Souza, y Georges Henri Rivière.  
1979 "The museum as a communicator: A semiotic analysis of the Western Australian Museum Aboriginal Gallery, Perth", *Museum International* 31(4): 251-267.
- Hooper-Greenhill, Eileen  
1995 *Museum, Media, Message*, Londres, Routledge.  
1999 *The Educational Role of the Museum*, Londres, Routledge.
- Huerta, Ricard y Romà de la Calle (eds.)  
2007 *Espacios estimulantes: museos y educación artística*, Valencia, Universitat de València (UV).
- ICOFOM  
1992 *Symposium Museological Research, ICOFOM Study Series* 21, documento electrónico disponible en [[http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2021%20\(1992\).pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2021%20(1992).pdf)], consultado en octubre de 2014.
- 2009 "Museology: back to basics", *XXXII ICOFOM Annual Symposium, ICOFOM Study Series* 38, documento electrónico disponible en [[http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2038-2009.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2038-2009.pdf)], consultado en enero de 2014.
- 2014 ICOM Internacional Committee for Museology (ICOFOM), documento electrónico disponible en [<http://network.icom.museum/icofom/welcome/welcome-to-icofom/>], consultado en enero de 2014.
- ICOM  
1980 "Museology: science or just practical museum work", *Museological Work Papers (MuWoP)* 1, documento electrónico disponible en [[http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/pdf/MuWoP%201%20\(1980\)%20Eng.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/MuWoP%201%20(1980)%20Eng.pdf)], consultado en enero de 2014.
- 2014 Comité Internacional para la Museología (ICOFOM), documento electrónico, página web, disponible en [<http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications>], consultado en diciembre de 2014.
- Karp, Ivan y Steven D. Lavine  
1991 *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- Lacouture Fornelli, Felipe  
1996 "La museología y la práctica del museo. Áreas de estudio", *Cuicuilco. Nueva museología mexicana (primera parte)*, 3 (7): 11-30.
- López Acevedo, Eduardo Habacuc  
2011 "El Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México", *Cinteotl, Revista de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades* 12, documento electrónico disponible en [[http://www.uaeh.edu.mx/campus/icshu/revista/revista\\_num13\\_11/articulos/Cinteotl-13-HISTORIA-El%20museo.pdf](http://www.uaeh.edu.mx/campus/icshu/revista/revista_num13_11/articulos/Cinteotl-13-HISTORIA-El%20museo.pdf)], consultado en enero de 2014.
- Lotman, Iuri M.  
1982 [1970] *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.  
1996 *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, documento electrónico disponible en [<http://culturaspopulares.org/populares/documentosdiplomado/1.%20Lotman%20-%20Semiosfera%20I.pdf>], consultado en octubre de 2014.
- 2003 "Sobre el concepto contemporáneo de texto", *Entretextos, Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* 2, noviembre, documento electrónico disponible en [<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/lotman.pdf>], consultado en enero de 2014.
- Magariños de Moretín, Juan A.  
2000 "Carácter representativo del objeto (no representativo) exhibido en el museo", *Gaceta de Museos, Órgano Informativo del Centro de Documentación Museológica* 18: 37-44.
- Maroevic, Ivo  
1998 *Introduction to Museology. The European Approach*, Múnich, Dr. Christian Müller-Straten.
- Parreiras Horta, María de Lourdes  
1992 *Museum Semiotics: a New Approach to Museum Communication*, tesis de doctorado, Leicester, Universidad de Leicester, documento electrónico disponible en [<https://ira.le.ac.uk/handle/2381/4739>], consultado en febrero de 2015.
- Schmilchuk, Graciela y Ana Rosas Mantecón  
2006 *Exponer comunicando: evaluación de dispositivos de interpretación de la exposición El cuerpo aludido (Museo Nacional de Arte, 1999)*, documento electrónico disponible en [<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvwebne06/addenda/addenda6.pdf>], consultado en enero de 2014.

Sheldon, Annis

1986 "El museo como espacio de la acción simbólica", *Museum International* XXXVIII (151): 168-171, documento electrónico disponible en [<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127350so.pdf>], consultado en enero de 2014.

Simpson, Moira G.

2001 *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era*, Londres/Nueva York, Routledge.

Staniszewski, Mary Anne

1998 *The Power of Display: a History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press.

Stanton, John E.

1983 "Communication and communicators: some problems of display", *Museum International* 35 (3): 159-163.

Torop, Peeter

2002 "Intersemiosis y traducción intersemiótica", *Cuicuilco* 9 (25): 13-42, documento electrónico disponible en [<http://www.redalyc.org/pdf/351/35102502.pdf>], consultado en octubre de 2014.

Turrent, Lourdes

1998 "El objeto de estudio de la museología", *Gaceta de Museos. Órgano Informativo del Centro de Documentación Museológica* 11: 5-10.

Van Mensch, Peter

2003 "Museology and management: enemies or friends? Current tendencies in theoretical museology and museum management in Europe", *4th Annual Conference of the Japanese Museum Management Academy (JMMA)*, Tokio, diciembre, 7<sup>th</sup>, documento electrónico disponible en [[http://www.icom-portugal.org/multimedia/File/V%20Jornadas/rwa\\_publ\\_pvm\\_2004\\_1.pdf](http://www.icom-portugal.org/multimedia/File/V%20Jornadas/rwa_publ_pvm_2004_1.pdf)], consultado en febrero de 2015.

Vidales Gonzáles, Carlos E.

2009 "La relación entre la semiótica y los estudios de la comunicación: un diálogo por construir", *Comunicación y sociedad* 11(1): 37-71.

2010 *Semiótica y teoría de la comunicación*, Monterrey, CE-CYTE/CAEIP, documento electrónico disponible en [<http://www.caeip.org>], consultado en enero de 2014.

Zavala, Lauro

2006 "El paradigma emergente en educación y museos", *Opcción* 22(50): 128-141, documento electrónico disponible en [<http://www.redalyc.org/pdf/310/31005006.pdf>], consultado en diciembre de 2013.

2012 *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*, México, Conaculta-INAH.

Zavala, Lauro, María del Pilar Silva y Francisco Villaseñor.

1993 *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica, El discurso museográfico*, 1, México, UNAM.

Zunzunegui, Santos

2003 *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*, Madrid, Cátedra/UV.

## Síntesis curricular del/os autor/es

Norma Angélica Ávila Meléndez

Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México  
[norma.edumuseo@gmail.com](mailto:norma.edumuseo@gmail.com)

Maestra en museología (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía [ENCRyM], Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], México) y licenciada en diseño gráfico (Escuela Nacional de Artes Plásticas [ENAP], Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], México) con experiencia docente en artes plásticas en nivel medio superior. En el ámbito museístico colaboró en el Museo Nacional de Culturas Populares (MNCP), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (Conaculta), en proyectos especiales de la Dirección General de Culturas Populares (Conaculta) y el Programa Nacional de Museos Comunitarios (CNME-INAH), todos en México. Desde 2013 participa en el Programa Nacional de Espacios Comunitarios (CNME-INAH, México) para contribuir al desarrollo de la museología social, con interés por la investigación colectiva en los campos de comunicación y recepción museográfica; estrategias de mediación en museos y documentación de experiencias museológicas comunitarias.

Postulado/Submitted 13.01.2014

Aceptado/Accepted 03.02.2015

Publicado/Published 25.06.2015



# Museo de Arte Moderno, México: medio siglo de modernidad

Museo de Arte Moderno (MAM, The Museum of Modern Art), Mexico City:  
Half a Century of Modernity

Georgina Cebey Montes de Oca

Investigador independiente, México

ginacebey@gmail.com

## Resumen

En 2014 el Museo de Arte Moderno (MAM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), México, celebró 50 años de existencia, periodo durante el cual la institución ha preservado y difundido el arte moderno nacional, labores que, de principio, resumieron a la perfección la arquitectura de su sede. En consonancia con su forma espacial, el museo materializó un ideal de modernidad que posibilitó el reconocimiento propio, o autodefinición, del país y su inserción en un nuevo panorama de expresiones plásticas. El propósito de esta INVESTIGACIÓN es, por lo tanto, esbozar la idea de que la arquitectura del MAM-INBA no es autónoma, sino que responde a una serie de supuestos museológicos, políticos y culturales que, articulados como unidad, dieron origen a un museo.

## Palabras clave

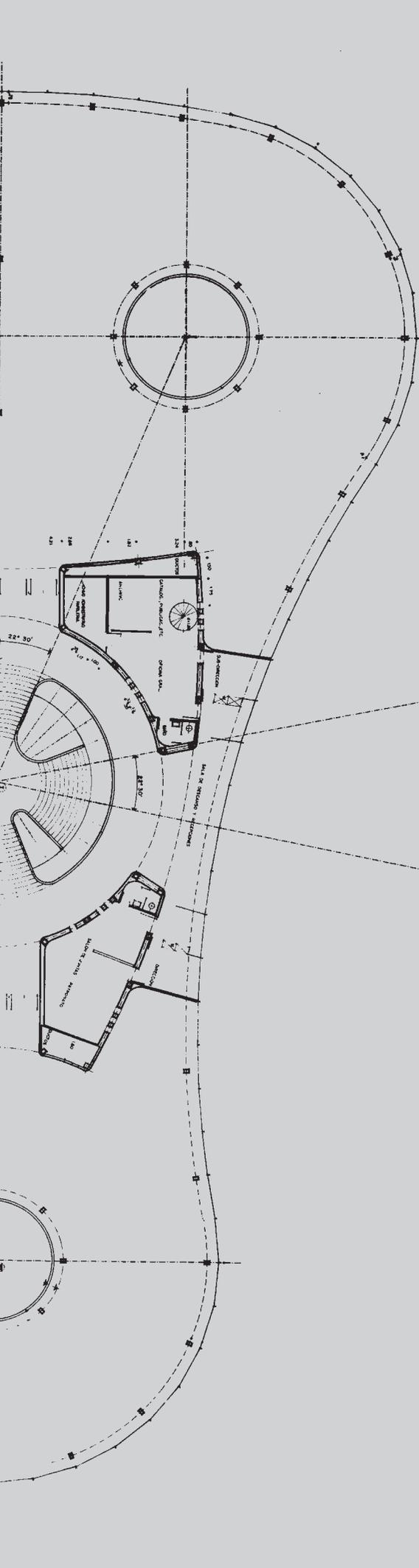
Museo de Arte Moderno; arquitectura; arte moderno; museo; historia; México

## Abstract

In 2014 the Museo de Arte Moderno (MAM, The Museum of Modern Art,) of the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA, Institute of Fine Arts), Mexico, celebrated its 50th anniversary. Throughout its existence, the institution has been dedicated to the preservation and dissemination of national modern art; tasks reflected perfectly by the architecture of its headquarter. The museum materialized in line with its spatial form, representing an ideal of modernity that ensured self-recognition or self-definition of the country and its integration in a new landscape of plastic art expression. In other words, the purpose of this RESEARCH is to outline the idea that the architecture of MAM-INBA is not autonomous, but it rather responds to a series of museological assumptions. These assumptions of political and cultural nature, articulated as a unity, gave origin to the museum.

## Key words

Modern Art Museum; architecture; modern art; museum; history; México



## Introducción

En 2014 el Museo de Arte Moderno (MAM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), México, celebró 50 años de existencia. Durante este periodo dicha institución ha preservado, exhibido y difundido el arte moderno mexicano, labor que desde un inicio se vio reforzada con la arquitectura del edificio. El propósito de este trabajo es esbozar la idea de que la arquitectura del MAM-INBA no es autónoma, sino que responde a una serie de supuestos museológicos y políticos que, articulados como unidad, dieron origen a este museo. Propongo que éste, en complemento de la forma espacial, alojó las nuevas expresiones plásticas de una época y materializó un ideal de modernidad que posibilitó la inclusión del país en un nuevo panorama de reconocimiento propio (Figura 1).

### El proyecto arquitectónico

En 1953, Carmen Barreda (1970:5), directora del Salón de la Plástica Mexicana (SPM-INBA), junto con Francisco Xavier Gaxiola, secretario del patronato de arte moderno, solicitó al entonces presidente de México, Adolfo Ruiz Cortines, un edificio para establecer un museo cuyo objetivo consistiría en difundir el patrimonio artístico

moderno: “uno de los muchos edificios que estaban por desocupar las facultades y escuelas que se trasladarían a Ciudad Universitaria, o bien el Museo de la Flora y Fauna en el Bosque de Chapultepec”, todos en la ciudad de México. Tiempo después este último se cedió al INBA y en él se fundó la Escuela Dominical de Artes (EDA), sustituida luego por un moderno edificio proyectado para el MAM-INBA (Barreda 1970:5).

En el plan inicial de museos que, como parte del programa de educación extraescolar, reforzaría el trabajo en aulas iniciado con el plan de alfabetización nacional, no estaba prevista la construcción del recinto para el arte moderno mexicano (Iannini 1987:56). Narra el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez que durante uno de los acostumbrados recorridos dominicales que hacía con Adolfo López Mateos para visitar museos, el presidente preguntó por qué no existía en dicho plan la intención de erigir uno de arte moderno. Como respuesta, el interpelado señaló un descuido del Estado por consolidar un acervo propio de la producción artística contemporánea: si había desinterés por adquirir o pactar donaciones, esta falla subrayaba al mismo tiempo la falta de un sitio en el que colocar dicha colección (Iannini 1987:56). De acuerdo con la versión de Ramírez Vázquez, López Mateos le propuso en ese momento que “rompiera ese círculo vicioso”



FIGURA 1. Vista de la construcción del Museo de Arte Moderno (MAM), Instituto Nacional del Bellas Artes (INBA), 1964, México (Cortesía: MAM-INBA).

mediante la proyección del MAM-INBA. El arquitecto ideó entonces un lugar con la capacidad de adaptarse a un conjunto de obras que en ese entonces estaba por articularse, el cual se resolvería arquitectónicamente mediante espacios amplios y flexibles aptos para adaptarse a las futuras piezas que se integrarían en una colección (Iannini 1987:57).

En tanto comenzaban a idearse las propuestas para el MAM-INBA, el nuevo edificio del Museo Nacional de Antropología (MNA), del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) era un proyecto que comenzaba a levantarse específicamente en el Bosque de Chapultepec, sitio que había sido estudiado y con base en el cual se pretendía crear un circuito o zona de museos; de ahí que Ramírez Vázquez considerara pertinente ubicar el MAM-INBA dentro del mismo conjunto (Iannini 1987:57). Todavía sin un programa preciso que especificara tanto las obras que resguardaría el museo como las actividades y funciones exactas que desempeñaría, el arquitecto proyectó, a partir de la solución de las necesidades básicas, un plan general que configurara un espacio susceptible de contener obras de arte que tuviera como premisa la flexibilidad, primer elemento al que se le adicionaría la necesidad de que, por un lado, funcionara como un ámbito de promoción y, por el otro, que se adaptara al entorno del bosque, determinantes que llevaron a Ramírez Vázquez a presentar el proyecto como un conjunto que parecía empatar bien con los principios de fluidez y flexibilidad de la llamada *arquitectura orgánica*, mismos que ya habían dado forma a un espacio museístico: el Guggenheim Museum (GM), ubicado en la ciudad de Nueva York, concluido en 1959 por el arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright (1867-1959).

Conocido como una de las obras fundamentales de Lloyd Wright (Sanz Botey 1998:68), el GM explicaba muy bien su idea de arquitectura orgánica, la cual propagó y defendió como “perspectiva moderna norteamericana de la arquitectura”: ésta debía promover la armonía de la construcción con el entorno por medio de diseños que se interrelacionaran con los espacios definidos por el resto de los edificios, concepción clave para definir lo orgánico. La integración de la construcción al contexto, según Lloyd Wright, era posible si se la comprendía como un “organismo simbiótico” en el que todos los componentes del edificio se relacionaban con el clima, la vegetación, el emplazamiento, etc. Este modelo organicista de museo impactó a varios arquitectos mexicanos; si tomamos en cuenta la cercanía geográfica con Estados Unidos, es comprensible que la arquitectura orgánica se asimilara rápidamente en el territorio colindante.

Tal fue el caso del MAM-INBA, que conseguiría dicha integración por medio de varios factores. El primero de ellos era la forma de la planta, similar al cuerpo de una guitarra que parecía surgir a partir de dos núcleos circulares, con una fachada de cristal cuyo objeto era “no agredir ese espacio jardinado a la entrada con una construcción de-

masiado ostensible, sino buscando que se fundiera con la parte del jardín y con el reflejo de los árboles en los vidrios” (Iannini 1987:59) (Figura 2).

El interior del edificio se diseñaría a partir de la necesidad de flexibilidad, lo cual se lograría con una planta libre que articulara sus muros móviles o mamparas a través de núcleos circulares que al mismo tiempo permitieran establecer un recorrido en el que, como premisa fundamental, las salas se acoplarían al acervo que el museo consolidaría con el tiempo. El modelo del que partió Ramírez Vázquez para dar forma al recinto era simple: sobre una superficie construida de 8 000 m<sup>2</sup> se extendió la citada planta libre con dos niveles delimitados por una extensa fachada de vidrio; al centro, dos escaleras conectaban con la planta alta. El edificio se integraba al paisaje con sus formas curvas y la fachada transparente que permitía una visión general del movimiento interno del museo, cuyo conjunto se articulaba, con predominio de una concepción orgánica del espacio, a partir de los posibles recorridos que el usuario podría realizar en su interior. En suma, los principios constructivos presentes en el MAM-INBA fueron: la planta libre circular, la circulación como recurso de jerarquización del edificio (el recorrido tendría una correspondencia funcional con la forma del museo) y la integración del edificio con el entorno (Figura 3).

## El proyecto museológico

Tres días después de la apertura del MNA-INAH, el MAM-INBA abrió sus puertas. El 20 de septiembre de 1964, Carmen Barreda, su primera directora, acompañada por el presidente Adolfo López Mateos y el secretario de educación, Jaime Torres Bodet (Garza 2011:25), inauguró el espacio dividido en cuatro salas que ocupaban el edificio principal y, alejada de aquél, una galería en la que se presentó una muestra retrospectiva del pintor oaxaqueño Rufino Tamayo (1899-1991). La *Memoria* del INBA de 1964, que daba cuenta de las actividades realizadas durante el sexenio 1958-1964, definía los criterios que daban origen al MAM-INBA como sitio que estimularía la creación de la plástica nacional “dentro de la tradición nacional en todas sus etapas históricas, a partir de la época prehispánica y manteniendo vigente la valorización de los grandes logros de la escuela mexicana de pintura” (INBA 1964:35); esto es, afirmaba el espíritu de la institución: dar cabida a nuevas expresiones artísticas siempre en relación con dicha corriente artística.

La definición de la política cultural que orientó el sexenio era clara: la difusión de la cultura, realizada mediante programas de enseñanza, persistía como visión del INBA y como un modo de transmisión de progreso, y la tradición estética del país se mantenía fija entre dos polos: la tradición prehispánica y la escuela mexicana de pintura.

La *Memoria* (INBA 1964:35) deja en claro que la política cultural no sufría reestructuración alguna; sino también la

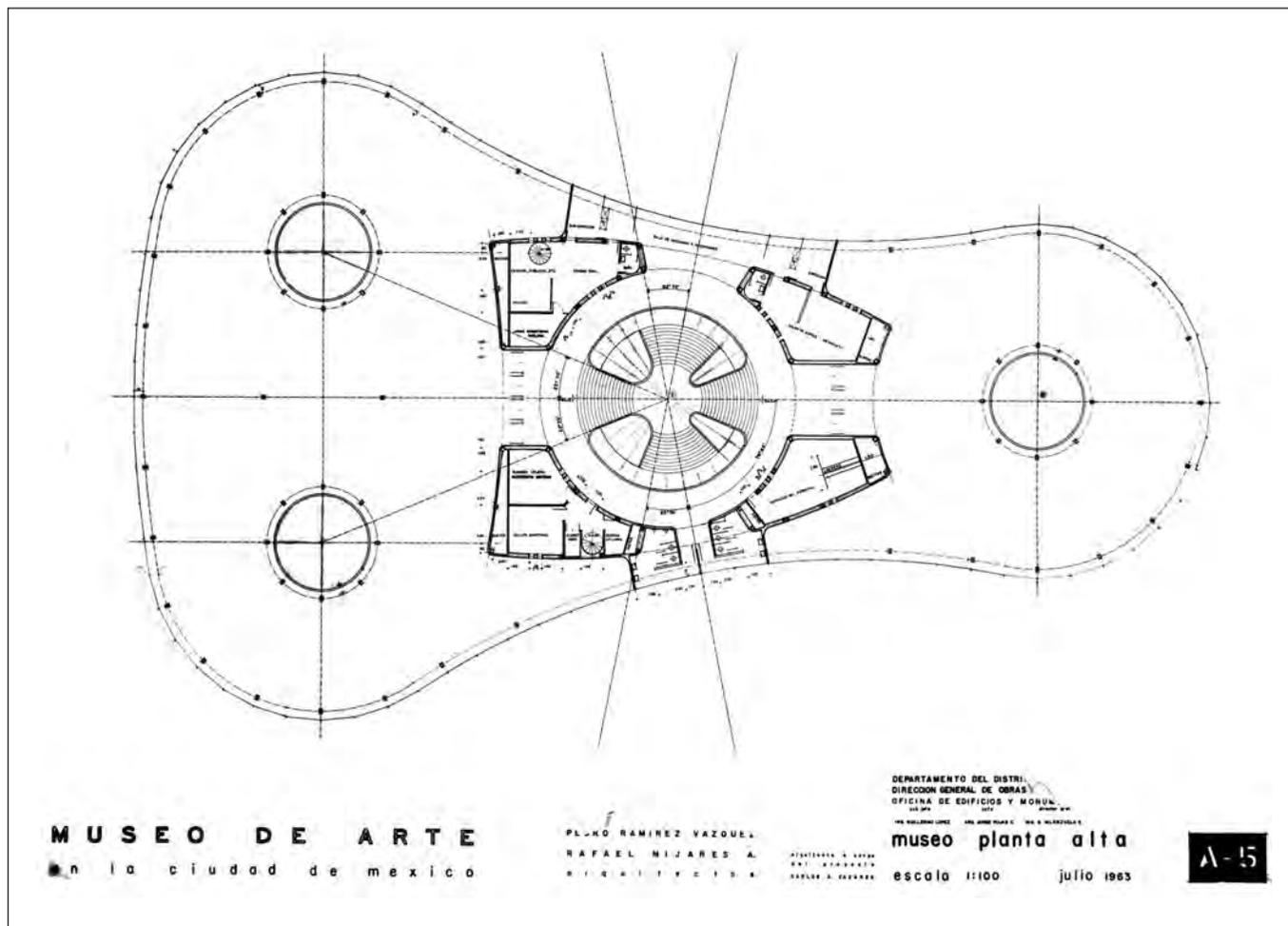


FIGURA 2. Plano de la planta alta del MAM-INBA, México (Cortesía: MAM-INBA).

idea de que el INBA no consideraba que el MAM establecería una nueva época para las artes de México, pues se concebía como una continuación del Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM-INBA), con sede en el Palacio de Bellas Artes (PBA) de la ciudad de México; incluso refiere la inauguración del MAM-INBA como un mero traslado del MNAM-INBA a un nuevo edificio (INBA 1964:36). Así, la única reestructuración que se hace evidente en el texto es la mención de la distribución espacial de las piezas que antes se encontraban en el PBA: el MAM-INBA representaba, entonces, más que un nuevo museo, una nueva sede para el que ya existía.

El MAM-INBA abrió sus puertas con la obra seleccionada por un consejo técnico que reunió piezas del acervo del propio INBA y de coleccionistas privados. Al respecto, Daniel Garza (2011:227) detalla que para 1964:

Se ingresan al MAM las obras que conformaron la colección originaria del Museo Nacional de Artes Plásticas, y las del después refundado como Museo de Arte Moderno en el Palacio de Bellas Artes; así como algunas piezas clave —de Abraham Ángel, Rodríguez Lozano, Mardonio Magaña,

Diego Rivera y José Clemente Orozco—, que pertenecieron a Francisco Iturbide y a Marte R. Gómez.

Esto es, el nuevo museo no estaba definido por su colección, sino se insertaba —ante una política cultural mantenida por el INBA de no adquirir patrimonio para consolidar un cuerpo sólido de obra moderna— en la realidad museística nacional y tenía su sustento en una visión que ponderaba el programa expositivo sobre el acervo. Una tendencia historicista marcó el primer programa expositivo del MAM-INBA, pues, a pesar de estar dedicado al arte moderno mexicano, su guion museológico lo presentaba inscrito como parte de todo un recorrido panorámico, idea que se advierte fácilmente en la distribución de las piezas en esa primera etapa del museo:

- Sala I. Antecedentes de la pintura mexicana: desde un frotomural prehispánico hasta pintura académica del siglo XIX.
- Sala II. José María Velasco, con museografía de Carlos Pellicer.

- Sala III. Pintores anónimos y pintura costumbrista del siglo XIX (principalmente, José María Estrada y Hermenegildo Bustos).
- Sala IV. Pintura: Francisco Goitia, Dr. Atl, “los tres grandes” (Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros) y algunos contemporáneos, como Vicente Rojo y José Luis Cuevas (Del Conde 1999:24).
- Sala de exhibiciones temporales. Retrospectiva de Rufino Tamayo (Barreda 1970:9).

El museo se fundó, pues, con un modelo expositivo que, en síntesis, repetía los patrones de las galerías en general, cuyo enfoque consistía en exhibir la consolidación de una cultura. Si la arquitectura del MAM-INBA representaba la posibilidad de un espacio capaz de adaptarse a cualquier exhibición, sus salas y programa de exposición, que continuaban con una línea nacionalista y legitimadora de la tradición, reflejaban lo contrario.

Esta tendencia museológica mantenía los principios que habían constituido al Museo Nacional de Artes Plásticas (MNAP-INBA), fundado en 1947 (Cruz 2009:2): en esa época el INBA, a cargo del compositor Carlos Chávez (1899-1978), le proporcionaba al gobierno de Miguel Alemán una herramienta legitimadora de la política desarrollista que daba soporte e identidad política a su

gestión; en 1964, el proyecto museológico del MNAP-INBA pretendía que la riqueza plástica de la nación fuera accesible a todo el público, de manera que estaba obligado a reflejar y representar, casi de manera sistemática, esta idea, y así lo hacía. Mostraba en su recorrido, como lo señala Dafne Cruz (2009:3), pintura virreinal, escultura prehispánica, arte popular, un espacio dedicado a los tres grandes, así como obra del pintor José María Velasco y del grabador José Guadalupe Posada.

Si contrastamos los programas de uno y otro museos, es notable que el modelo es el mismo, incluso en el énfasis en la figura de los tres grandes y Velasco. Este panorama lineal, que funcionaba como estrategia de homogeneización, ya insistía en que estos representantes establecieran la tendencia artística que definiría lo contemporáneo, de manera que no resulta extraño que el MAM-INBA los mostrara en sus salas.

Al descuido de las instituciones culturales por consolidar acervos de arte moderno se aunaba la falta de interés por integrar las tendencias internacionales en el sistema cultural mexicano, lo que era factible en el recién creado MAM-INBA mediante una natural adición a su programación museística, si es que las lógicas culturales vigentes para 1964 realmente buscaban “enriquecer los horizontes en una perspectiva universal, así como estimular el



FIGURA 3. El MAM-INBA en proceso de construcción, 1964 (Cortesía: MAM-INBA).

interés por las nuevas manifestaciones” (INBA 1964:35). En contradicción, la institución se limitaría a promover, para diferenciar la obra de caballete de la pintura mural, el arte mexicano de pequeño formato. Como puede observarse en el guion, la escuela mexicana de pintura sería el eje rector de una primera selección para el museo, no obstante que desde mediados de ese siglo las nuevas generaciones de artistas, orientadas por otras preocupaciones que dejaban al margen lo que sucedía artísticamente en el país, habían iniciado una búsqueda personal que definiera su trabajo (Manrique 2007:42); el que desarrollaban los pintores Rufino Tamayo y Carlos Mérida (Guatemala, 1891-1984) es un buen ejemplo de lo que acontecía en paralelo a la escuela mexicana, lo que para ese tiempo había posibilitado el inicio de una renovación formal, una transición entre el nacionalismo oficial y una nueva pintura. Mientras que el mecenazgo oficial del INBA continuaba apoyando un desgastado renacimiento de la pintura, empezaba a construirse el puente entre la “escuela mexicana” y la “nueva pintura mexicana” (Manrique 2007:53).

Desdeñoso de los ejercicios de reconocimiento de otras manifestaciones ajenas a la escuela tradicional, el sistema cultural mexicano permanecía como un complejo alineado a los cánones nacionalistas que habían contribuido a cimentar la estructura gubernamental posrevolucionaria. Tan sólo en el año de la inauguración del MAM-INBA se produjeron 98 murales en todo el país (Acha 1989:25), lo que en cierta medida refleja la persistencia de una estrategia que, aunque obsoleta, campeaba como práctica cultural y dejaba ver la marcha lenta y el rezago de las políticas culturales oficiales ante los movimientos artísticos y las conformaciones de colecciones privadas y gustos definidos en torno de las nuevas prácticas estéticas que desde hacía décadas transformaban gradualmente la idea de representación nacional. Al incluir a algunos artistas de generaciones de ese entonces —encabezados por Tamayo—, la primera muestra del MAM-INBA daría cuenta de una inclinación a reconocerlos, aunque siempre como continuación o complemento de los grandes momentos de la historia de la plástica nacional.

## Conclusión

En paralelo a la construcción del MNA-INAH, cuyas enormes dimensiones explicaban la importancia de este recinto frente al MAM-INBA, éste necesitaba representar la modernidad de un país desarrollado, con una urbe equipada y una clase media ascendente, además de ser una novedad, pues su contenido lo conformaban las obras contemporáneas de los artistas mexicanos, a pesar de que sus antecedentes encontrarán más relación con un nacionalismo posrevolucionario. El museo surgió en un momento de transición, fue una bisagra entre las viejas representaciones nacionalistas y el inicio de una transfor-

mación de este paradigma del pasado. En tanto que el museo definió una identidad, que de inicio no empataba del todo con los requerimientos de representación en boga, sucedió una renovación ideológica.

Es comprensible que el MAM-INBA significara un primer intento de quiebre —que tardaría en definir cuál sería su contenido y cómo se mostraría—, responsabilidad que recayó directamente en el arquitecto, quien concedió a la propia arquitectura la función de representación de la modernidad: el atractivo del museo no sólo recaía en la obra, pues el edificio y el conjunto arquitectónico en su totalidad se consolidaban como un punto de interés. La construcción del MAM-INBA, un museo de arquitectura moderna, insertaría en el país la discusión de la relación entre museo y arquitectura, al tiempo que desvelaría un edificio capaz de funcionar como hito urbano.

## Referencias

- Acha, Juan  
1989 “Perfil sociocultural del Museo de Arte Moderno en México”, en MAM, *Museo de Arte Moderno: 25 años, 1964-1989*, catálogo de exposición, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana (FEPM)/INBA.
- Barreda, Carmen  
1970 “Historia del Museo”, *Artes de México*, 127 (XVIII): 5-9.
- Cruz, Dafne  
2009 “Los caminos de una colección nacional tardía (1950-1982)”, ponencia presentada en 1<sup>st</sup> International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars at the University of Texas at Austin, Transnational Latin American Art from 1950 to Present Day, Texas, The University of Texas at Austin.
- Del Conde, Teresa  
1999 “Apuntes historiográficos sobre el Museo de Arte Moderno”, en Sandro Landucci (coord.), *MAM, Museo de Arte Moderno. Tradición y vanguardia*, catálogo de exposición, México, INBA/Landucci.
- Garza, Daniel  
2011 “Museo de Arte Moderno. Edificio y apertura”, en Luis Miguel León (coord.), *MAM, la máquina visual. Una revisión a las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1998*, catálogo de exposición, México, MAM-INBA, 20-27.
- Iannini, Humberto (comp.)  
1987 *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*, México, UAM/Gernika.
- INBA  
1964 *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes: 1958-1964*, México, INBA.
- Manrique, Jorge Alberto  
2007 *Una visión del arte y de la historia*, México, IIES-UNAM, IV: 42-53.
- Sanz Botey, José Luis  
1998 *Arquitectura en el siglo xx: la construcción de la metáfora*, Madrid, S. L. Literatura y Ciencia.

## Síntesis curricular del/os autor/es

Georgina Cebey Montes de Oca

Investigador independiente, México

ginacebey@gmail.com

Licenciada en historia (Facultad de Filosofía y Letras [FFyL], Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], México) y maestra en historiografía (Universidad Autónoma Metropolitana [UAM], México), programa en el cual recibió la distinción al mérito universitario 2012. Cursó la maestría en museología

(Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía [ENCRyM], Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], México). Ha trabajado temas relativos a la historia de la arquitectura moderna mexicana.

Postulado/Submitted: 08.07.2014

Aceptado/Accepted: 05.02.2015

Publicado/Published: 25.06.2015



# Restaurando el diálogo de las manos a través del arte guiñol

Restoring the Dialogue of Hands Through Puppet Theatre

**Sergio Arturo Montero Alarcón**

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM),  
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México  
smontero37@yahoo.com.mx

**Verónica Chacón Roa**

Sistema de Transporte Colectivo Metro (STC-Metro), México  
veroxchacon@yahoo.com.mx

## Resumen

El presente ESCAPARATE describe los antecedentes, génesis y desarrollo del Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), iniciativa de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM-INAH) en colaboración con el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla CECAP, el INBA y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (Conaculta, México) durante el cual se realizó la documentación, investigación e intervención de más de 400 marionetas elaboradas entre 1933 y 1965 en papel, madera, textiles, fibras animales, la mayoría de confección moderna y, en algunos casos, con policromía de naturaleza industrial. Se reseñan tanto la fase de documentación activa, que llevó a la conformación de una base de datos multificha, como los diversos tratamientos que permitieron la recuperación de los valores históricos, estéticos y funcionales de los guiñoles.

## Palabras clave

marioneta; teatro guiñol; restauración; cartonería; indumentaria

## Abstract

This GALLERY describes the background, creation and development of the Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) (Restoration Project of the Golden Age Puppet Theatre Collection of the National Institute of Fine Arts), an initiative of Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM-INAH, National School of Conservation, Restoration and Museum Studies, National Institute of Anthropology and History) in collaboration with Consejo Estatal de Cultura y las Artes de Puebla (Culture and Arts, Puebla State Council), Puebla INBA and Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Conaculta, Culture and Arts National Council). More than 400 puppets were documented, studied and intervened during this project. These



puppets, elaborated between 1933 and 1965, were made of paper, wood, textile and animal fibres; the majority manufactured in a modern way and some with industrial polychrome. The article presents the phase of active documentation that led to the setting up of a multi-record database and it describes the various treatments that allowed for the recovery of historic, aesthetic, and functional values of the theatre puppets.

### Key words

marionettes; puppet theatre; restoration; *papier mâché* craft; clothing

FIGURA 1. Procesos de documentación de marionetas (Fotografía: Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, 2014; cortesía: ENCRyM-INAH).



## Introducción

En una fecha por demás propicia, el 1 de julio de 2014, día de san Simeón, patrono de los santos locos y titiriteros, la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM-INAH) inició el Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), que, coordinado por los restauradores Sergio Arturo Montero Alarcón y Verónica Chacón Roa, es resultado de un convenio de colaboración suscrito entre el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla (CECAP), el INBA, el Consejo Nacional para la Cultura y las Ar-

tes (Conaculta) y el INAH, a través de la ENCRyM (todos, en México). Tal y como su nombre sugiere, el proyecto se enfocó en la restauración de una colección de marionetas pertenecientes al esplendor del arte guiñol del INBA que, por acuerdo de comodato, hoy están bajo custodia del consejo estatal referido.

Ésta no sería la primera vez que Montero Alarcón conjuntara sus extensas trayectorias como restaurador y como titiritero (Garduño Ortega 2010:39-44). Las intervenciones de elementos protagónicos del arte guiñol de nuestro país datadas en 1983, 1989-1990, 1995 y 2007-2009 han contado con su experimentada dirección, por lo que cuenta en su haber con las restauraciones de la Colección Rosete Aranda del Centro de Teatro Infantil (CTI) del INBA y la Colección de Títeres del Museo Rafael Coronel (MRC, Zacatecas, México), más la de un lote adicional, de más de 300 elementos, del acervo del INBA (Montero Alarcón 1995:4-5; Garduño Ortega 2010:39-44). No obstante, el proyecto de 2014 al que se dedica este ESCAPARATE significó nuevos retos, no sólo por tratarse de una serie de más de 535 marionetas —de las que se restauraron 400— sino también por su diversidad temporal y material: los elementos se produjeron entre 1933 y 1965 en papel, madera, textiles, fibras animales, la mayoría de confección moderna y, en algunos casos, con policromía de naturaleza industrial; esto es, una variopinta muestra del arte de la producción del *collage*, de cuyo contexto de fabricación y uso vale la pena hacer una síntesis que explicita los valores culturales adscritos a esta peculiar manifestación de nuestro patrimonio (Figura 1).

## Marionetas educativas

El origen del guiñol es legendario: aunque se cuenta con evidencia de la existencia de espectáculos de títeres en el Oriente desde hace 3000 años, la creación del teatro guiñol en Europa se le atribuye a Monsieur Guignol de Laurent Mourguet, un dentista francés originario de Lyon que en el siglo XIX hacía representaciones con muñecos de guante detrás de su gabinete con el propósito de entretener a sus pacientes (Cerdá y Cerdá 1966:54; Iglesias Cabrera y Murray Prisant 1995:82). Aunque México no posee una tradición titiritera comparable con la de Asia o Europa,<sup>1</sup> el siglo XIX es más rico en referencias de titiriteros nacionales, entre los cuales destaca la conocida compañía de Rosete Aranda, que en 1835 inició una actividad cuya vida se extendió hasta más de un siglo después (Montero Alarcón 1995:5).

En este sentido, es notable el vínculo entre los capítulos fundacionales de la historia del guiñol en México durante el siglo XX y el desarrollo institucional pedagógico y artístico de los gobiernos posrevolucionarios: efectivamente, entre 1931 y 1934 el secretario de Educación Pública Narciso Bassols dirigió una campaña que se denominó Misiones Culturales, cuyo objeto —en consonancia con la ideología de educación socialista de la época— fue asistir a maestros rurales en tareas de culturización, alfabetización y

<sup>1</sup> Aunque se carece de evidencias informativas y materiales, es probable que en nuestro país haya existido teatro de títeres tanto en la época prehispánica como en el virreinato (Montero 1995:4).

salubridad para infantes y adultos, en colaboración con artistas (INBA 2010:21).

Entre estos últimos cabe mencionar un grupo de figuras y actividades que definirían el devenir del arte guiñol mexicano entre los años 1930 y 1960, es decir, su época de oro (INBA 2010:2). Destaca, en primer lugar, el polifacético escritor y artista Germán List Arzubide, quien, tras descubrir el teatro guiñol en su larga estancia de autoexilio en la entonces Unión Soviética, sería no sólo el responsable, con los auspicios de Bassols, de configurar los elementos indispensables para representar obras de títeres a lo ancho y largo de nuestro país, sino también autor de la comedia *Comino vence al Diablo*, paradigmática de la cúspide del arte guiñol mexicano (UNAM 1997:VIII; List Arzubide 1997). Asimismo, vale mencionar al escultor Germán Cueto y a su esposa, la pintora y grabadora Lola Cueto, sobresalientes artistas mexicanos, que trabaron amistad con List Arzubide en una escala en París durante su regreso a México, y posteriormente se encargaron del diseño de muchos de los escenarios e indumentarias de personajes que representarían obras de cuentos y de bailes conocidos tanto en México como en el resto del mundo (UNAM 1997:VIII; List Arzubide 1997). A ellos habría que sumar el fortuito encuentro de List Arzubide, Germán Cueto y Lola Cueto con la grabadora rusa Angelina Beloff, cuyo conocimiento del teatro guiñol ayudó a despejar dudas sobre el espectáculo y a consolar el ánimo del proyecto guiñol en el inicio de ese periodo dorado (List Arzubide 1997). A este grupo, ya en México, se unirían otros artis-

tas de gran prestigio, como el grabador Leopoldo Méndez y su hermano Teodoro, autor del primer teatrino; Ramón y Dolores, (*Loló*); Alva de la Canal; Helena Huerta, Julio Castellanos y el genio Silvestre Revueltas, quien musicalizaría algunas de las obras (UNAM 1997:VIII; List Arzubide 1997).

Con este trasfondo histórico de gran relevancia se conformó, con indudables cualidades estéticas involucradas en su confección, la colección de títeres del INBA —en manos de grupos de titiriteros adscritos al teatro guiñol del instituto, tales como “El Nahual”, “Rin-Rin”, “Periquito”, “Chapulín”— sirvió para la puesta en escena de múltiples obras de teatro que fueron pilares de programas de educación y cultura desde la década de 1930 hasta la de 1960 (Miranda Silva 2014). Integrada, como hemos dicho, por más de cinco centenares de marionetas, es un conjunto patrimonial único que, desafortunadamente, se encuentra alterado tanto por factores derivados de su funcionalidad como por el natural paso del tiempo y diversas formas de almacenaje, condición que motivó su traslado a la ENCRyM-INAH para su intervención en materia de restauración (Giorguli Chávez, Montero Alarcón, Chacón Roa *et al.* 2014:4).

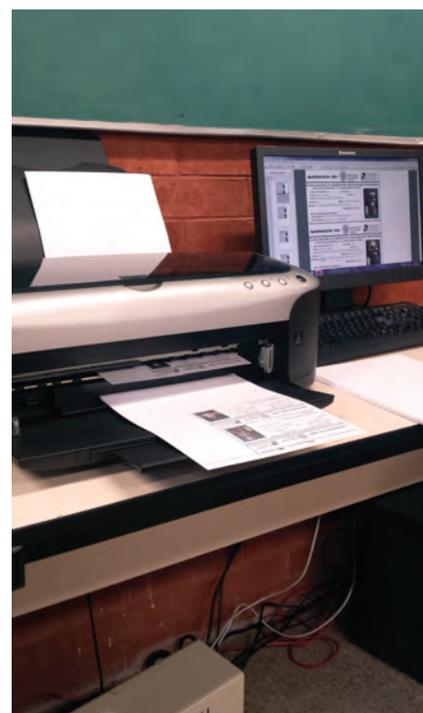
## Una intervención integral

Las labores de restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes —valga decir, del diálogo con las manos— se concibieron de manera integral desde su planeación y las ejecutó el equipo especialmente conformado para el desarrollo de



FIGURA 2. Procesos de restauración de las marionetas: a. Registro fotográfico; b. Documentación; c. Desarmado; d. Limpieza; e. Reposición de elementos; f. Resane de faltantes; g. Armado, h. Reintegración cromática (Fotografía: Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, 2014; cortesía: ENCRyM-INAH).

FIGURA 3. Diseño de la ficha clínica en base de datos (File-Maker Pro©) (Fotografía: Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, 2014; cortesía: ENCRyM-INAH).



este proyecto<sup>2</sup> (Figura 2) constituido por tres fases de trabajo, cada una con innovaciones, de las que se da cuenta a continuación.

<sup>2</sup> Participaron en este proyecto: la licenciada Liliana Giorguli Chávez y el profesor Sergio Arturo Montero Alarcón (directores del proyecto); los restauradores Verónica Chacón Roa (coordinadora residente), Saydé Sortibrán Cárdenas, Luz Elena Valencia Escárcega, Ana Julia Poncelis Gutiérrez, Araceli Zah-Nicté Ocampo Plasencia, Karla Elena Velázquez Montaña y Juan Antonio Segovia Trujillo, así como la auxiliar en restauración Elia Esther Estrella Bernal.

### Documentación activa

La colección que aquí nos ocupa se entregó a la ENCRyM-INAH en siete contenedores cerrados, acompañada por un listado de obra que reflejaba el número de inventario, las dimensiones de cada pieza y una breve descripción de ellas, en virtud de lo cual se decidió iniciar con una documentación sistemática. Si bien los métodos empleados para este proceso fueron convencionales: observación, medición y fotografía de cada uno de los elementos, la cantidad de

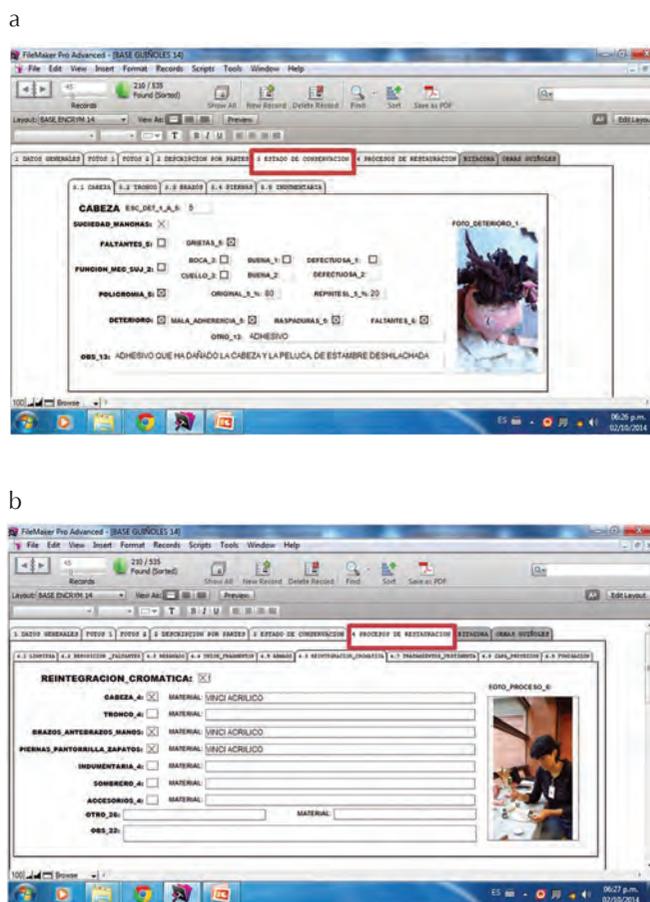
objetos involucrados requirió que se integrara una innovación tecnológica, consistente en el diseño de una base de datos específica con una plataforma de software FileMaker 11 Advance, la cual se fundó en fichas clínicas empleadas en colecciones análogas que, en el marco del proyecto actual, se renovaron según las necesidades propias de registro y gestión de la colección (Figura 3).

El resultado fue una multificha electrónica analítica con celdas de información descriptiva y una clasificación de los elementos dividida



FIGURA 4. Vistas fotográficas del guiñol Inv. 58186 en cuatro ángulos, optimizadas en Photoshop CS3 (Fotografía: Proyecto de Restauración la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, 2014; cortesía: ENCRyM-INAH).

FIGURA 5. Fichas de levantamiento de información en base de datos. a. Estado de conservación; b. Procesos de restauración (Fotografías: Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, 2014; cortesía: ENCRyM-INAH).



en cuatro categorías: de títeres de crucetas y cuerda, varillas, guiñol y mixtos. Como parte del registro, cada uno de los elementos se fotografió en cuatro ángulos con una cámara Sony Cyber-Shot DSC-H90 de 16.1 megapíxeles, la que se calibró a una calidad de 4 megapíxeles y en un tamaño de 14.10 X 18.81, lo que dio como resultado imágenes de 350 DPI (Figura 4). Una selección de éstas se optimizó en una plataforma de manejo de gráficos (Photoshop CS3) para reducir su resolución a 96 DPI con el fin de integrarlas a la plataforma electrónica. A ello se sumaron datos esenciales de manufactura y un levantamiento del estado de conservación, con imágenes de detalle pertinentes (Figura 5).

Un aspecto digno de subrayar es que la base de datos se configuró como un sistema activo —de

ahí el nombre de *documentación activa*— para registrar las intervenciones realizadas con imágenes tanto de proceso como de término de cada intervención, de modo que su empleo fue útil como un instrumento no solamente de documentación sino también de control de avance y desempeño de los recursos humanos.

Al término del proceso de documentación la base de datos alcanzó un promedio de 11500 imágenes integradas en fichas individuales: un universo manejable en una minilap con procesador Atom y de sólo 1 Gb en RAM. La información, amén de

que puede filtrarse para generar el control total de la colección, ofrece estadísticas de lugar de empaque, de manufactura, de estado de conservación al llegar a la ENCRyM y de los procesos de restauración que se realizaron. La base de datos puede, asimismo, transformarse en un archivo ejecutable y visualizarse en cualquier sistema operativo y configurarse para mostrarse en internet; esta información sirve como un complemento indispensable a recientes publicaciones multimedia de catálogo sobre la colección (Giménez Cacho y Miranda Silva 2010).

FIGURA 6. Materiales de factura de las marionetas del Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes (Esquema: Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, 2014; digitalización: Jorge Alejandro Bautista Ramírez cortesía: ENCRyM-INAH).

Materiales de factura de las marionetas del Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes		
Cabezas	Relleno	Papel periódico
	Estructura	Cartonería Madera ligera
	Decoración	Estambre Textiles Pieles de animales: conejo, chinchilla, gato (?) Botones
Manos	Cartonería Madera (colorín) Textil	
Cuerpos	Textiles: guante de sostén e indumentaria	

FIGURA 7. Ilustraciones de técnicas de manufactura de las marionetas del Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, 2014. a. Cabeza de cartonería (Inv. 57732); b. Cabeza de madera ligera (Inv. 58190); c. Cabeza de cartonería con aditamentos de piel y textiles (Inv. 58126); d. Manos de cartonería (Inv. 58005); e. Manos de madera ligera (Inv. 57861); f. Manos de textil relleno (Inv. 58016); g. Indumentaria de mujer (Inv. 54313); h. Indumentaria de niño (Inv. 57736); i. Indumentaria del señor Guiñol (Inv. 58016) (Fotografía: Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, 2014; cortesía: ENCRyM-INAH).



### Investigación dinámica

La investigación sobre la colección que aquí comentamos derivó en tres líneas principales: técnica de manufactura, historicidad y funcionalidad.

En el primer rubro inicialmente se realizaron observaciones particulares en las marionetas para identificar sus materiales de factura, entre los cuales se observaron las siguientes variables (Figuras 6 y 7).

Cabe señalar que la presencia de restos de periódico legible como parte del relleno de las piezas ofreció una evidencia de su datación y contexto histórico. Por ejemplo, en el relleno de las patas del guiñol 57927, que representa a un zorro, se hallaron fragmentos de periódicos fechados para 1946 que mostraban anuncios de comercios de la época; este material, con valor de documento, se fotografió y, al terminar los procesos de restauración, se devolvió a su lugar de procedencia (Figura 8).

Asimismo, es de notar la gran diversidad de las indumentarias, que presentaron desde diseños sencillos tipo túnica hasta muy elaborados, con sombreros, abrigos, vestidos de novia, o bien de estilos tradicionales de México y del mundo, incluidos trajes típicos para bai-



FIGURA 8. Presencia de restos de periódico como relleno en guiñol Inv. 57927, en el cual aparece la fecha de 1946, misma que sirve de datación (Fotografía: Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, 2014; cortesía: ENCRyM-INAH).

diosos del teatro guiñol en México, como la maestra Marisa Giménez Cacho, promotora, por parte del INBA, del rescate de las series de marionetas tratadas por el profesor Montero Alarcón, subdirectora del Programa de Teatro para Niños y Jóvenes de esa institución y autora del catálogo más completo de la colección a la que aquí nos referimos (Giménez Cacho y Miranda Silva 2010); su coautora, la maestra Francisca Miranda Silva, investigadora del teatro guiñol de Bellas Artes, y Raquel Bárcena, pedagoga y primera directora del Museo Nacional del Títere (Munati, Huamantla, Tlaxcala, México). Estas comunicaciones —a la par de lo que hoy se plantea en el arte contemporáneo, con la entrevista a artistas vivos (Mata Delgado y Landa Elorduy 2011:74-79)— permitieron conocer detalles sobre el carácter funcional de las piezas: su instancia “performativa” (Garduño Ortega 2010:41), que, junto con consideraciones sobre su manufactura e historicidad, constituyeron los ejes fundamentales para la toma de decisiones en materia de intervenciones de restauración.

#### Intervención específica

Ante la diversidad de manufacturas, historicidades y funcionalidades de las marionetas, no es de extrañar que presentaran alteraciones específicas que demandaron, a su vez, intervenciones muy particulares. Es, por lo tanto, difícil resumir todas las intervenciones realizadas, por lo que aquí únicamente nos referiremos a las generalidades de los casos más representativos de las 400 marionetas intervenidas.

les como el “Son jarocho” de Veracruz, “Las tehuanas” de Oaxaca o la “Danza de las lagarteranas” de Toledo, España (Figura 9). Marionetas muy sofisticadas, como las diseñadas por Lola Cueto, contaban con decoración de flores manufacturadas de tela y papel, lo que exigió hacer una consultoría temporal para su tratamiento.<sup>3</sup>

Aspectos sobre la producción de los atuendos de algunas marionetas se documentaron en la base de

datos referida gracias a recientes trabajos sobre la colección (Giménez Cacho y Miranda Silva 2010), lo que permitió profundizar no sólo en los procesos de su creación sino también en el significado de piezas particulares, como las que elaboró Angelina Beloff para la obra *El viejo, el gato, el gallo y la zorra* de 1933, Lola Cueto para *Blanca Nieves y los siete enanos* en 1945 y Roberto Lago para *El señor Guignol alfabetizador* de la misma década (Giménez Cacho y Miranda Silva 2010:57).

Tanto en el rubro de la manufactura como en el de la historicidad, los restauradores que tomamos parte en el proyecto tuvimos la oportunidad de dialogar con protagonistas y estu-

<sup>3</sup> Para ello se contó con la participación de Adriana Peyron Pucheu y la restauradora Adriana Sanroman Peyron, herederas de la Fábrica de Flores Artificiales Pucheu, en la colonia Obrera de la ciudad de México.

FIGURA 9. Trajes típicos para los bailes: a. “Son jarocho” de Veracruz (Inv. 57975), b. “Las tehuanas” de Oaxaca (Inv. 58061) y c. “Danza de las lagarteranas” de Toledo, España (Inv. 57815) (Fotografía: Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, 2014; cortesía: ENCRyM-INAH).



Una vez concluida la documentación escrita y gráfica de cada una de las piezas, por lo general se desarmaron con el fin de comprender su confección y documentar sus partes. A ello siguió un proceso de limpieza, que consistió en un simple aspirado y lavado con agua/canasol.

El cartón se restauró restableciendo las bases de su factura: la estructura se reforzó mediante capas de papel Kraft cortadas en el sentido de la fibra, para generar puntos de unión, adheridas con engrudo que, una vez seco, se lijó para montar la capa subsecuente; sobre ésta se aplicó una base de preparación sintética de marca comercial entintable que serviría para recibir la policromía a base de acrílicos, material seleccionado porque ya se había empleado en las marionetas durante una intervención anterior. Secto-

res con técnica de cartón que habían perdido forma por presión se restablecieron en el plano mediante humectación y compresión hasta el punto de establecer su unidad visual. También se hicieron resanes, los cuales se reintegraron cromáticamente con los materiales ya descritos.

Por lo general, la indumentaria se sometió a procesos de limpieza húmeda con agua/canasol o con gasolina blanca, con secados y planchados subsecuentes. Los huecos pequeños se restauraron con puntadas de hilo y, en algunos casos, se buscaron dobles que permitieran extraer parches de la misma tela. Ciertas piezas de indumentaria, muy afectadas por ataque de insectos y/o roedores, tuvieron que restituirse por completo con nuevos atuendos, para lo cual se tomó el molde de la original y se utilizó un textil análogo.

Los cambios en varias de las piezas fueron notables, ya que se preservó su materialidad, activando los valores históricos, estéticos y funcionales que los significan como patrimonio (Figura 10).

Una vez que se rearmaron las marionetas, se les proveyó de un empaque protector de bolsas de Tyvek hechas a la medida, las cuales cuentan con cordón y remates que permiten acceso a las piezas según las necesidades. En los cuellos de aquéllas se colocaron “ahorcadores” de Tyvek rematados con Velcro para que los guiñoles no se deslizaran hacia abajo, lo cual permite, si su destino es ser almacenados, que se cuelguen sin lastimar ninguno de sus elementos. El empaque protector, en cuyo interior se depositó sílica gel para el control de humedad, cuenta con una ventana translúcida que



contiene una ficha de identificación (Figura 11). Estas medidas de preservación, simples pero específicamente diseñadas, redundarán en una adecuada conservación de las piezas, que finalmente se colocaron en las cajas de embalaje para su entrega al CECAP.

**Conclusiones: un camino por definir**

Con el término del Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de

▲ FIGURA 10. Tratamientos de parches y sustituciones de indumentaria, así como de otros elementos de cartonería (Inv. 58166) (Fotografía: Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, 2014; cortesía: ENCRyM-INAH).

◀ FIGURA 11. Embalaje con Tyvek® y “ahorcadores” de Velcro®, con ventana translúcida y colocación de cédula (Fotografía: Proyecto de Restauración la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, 2014; cortesía: ENCRyM-INAH).



FIGURA 12. Fotografías de antes, durante y después de proceso de restauración, que incluye intervenciones en cartonería en la cabeza de la marioneta (Fotografía: Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, 2014; cortesía: ENCRyM-INAH).

Bellas Artes se ha cumplido cabalmente con la recuperación de los valores históricos, estéticos y funcionales de una de las series de guiñoles más significativas del patrimonio cultural mexicano (Figura 12), la cual plantea interrogantes, y posibilidades, sobre su futuro: existe, sin duda, el anhelo de volver a contar con su “performatividad” y ver las figuras nuevamente en acción en un escenario con los guiones y musicalizaciones que daban cuerpo al diálogo con las manos de notables artistas creadores, titiriteros y público. Es deseable, y muy tentador, reactivar su doble papel didáctico y lúdico que le dio origen con la propuesta educativa y cuya interlocución hoy es tan necesaria. A la par, existen otras posibilidades de exhibición: por medio de recreaciones museográficas y, por supuesto, a través de los medios digitales que actualmente ofrecen las plataformas electrónicas de difusión mundial. Lo cierto es que también sería deseable que esta nueva forma de poner en acción el guiñol contemplara su segunda vida: la de corresponder a este proyecto y a las enseñanzas que durante su desarrollo se han permitido sustraer, ya sea por contacto con los guiñoles, o bien con quienes saben de sus movimientos escénicos y su historia. Así será posible que la restauración transcurra desde las bambalinas hasta la escena.

### Agradecimientos

Agradecemos a todas las instituciones involucradas en este proyecto, así como a los diversos profesionales que nos ayudaron a profundizar en el conocimiento del teatro guiñol mexicano.



### Referencias

Cerdá, Enrique y Hugo Cerdá

1966 *Teatro de guiñol: historia, técnica y aplicaciones del teatro guiñol en la educación*, Caracas, Ministerio de Educación.

Garduño Ortega, Ana

2010 “Los títeres de Rosete Aranda y su restaurador: Sergio A. Montero”, *Intervención*, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología 1: 39-44.

Giménez Cacho, Marisa y Francisca Miranda Silva

2010 *Época de oro del teatro guiñol de Bellas Artes*, México, Conaculta.

Giorguli Chávez, Liliana, Sergio Montero, Verónica Chacón, et al.

2014 Informe del Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol, documento mecanoscrito, México, Archivo ENCRyM-INAH.

Iglesias Cabrera, Sonia y Guillermo Murray Prisant

1995 *Piel de papel, manos de palo: historia de los títeres en México*, México, Espasa-Calpe Mexicana.

INBA

2010 *El teatro guiñol de Bellas Artes. Época de oro*, México, INBA.

List Arzubide, Germán

1997 Comunicación personal con



Sergio Arturo Montero Alarcón sobre el origen de la época de oro del teatro guiñol de Bellas Artes, México.

Mata Delgado, Ana Lizeth y Karen Landa Elorduy

2011 "La intervención del artista en la restauración de arte contemporáneo", *Intervención*, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología 3: 74-79.

Miranda Silva, Francisca

2014 *El arraigo del arte titeril en México, 1940-1960*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU), INBA-SEP.

Montero Alarcón, Sergio Arturo

1995 "La restauración de los títeres de Rosete Aranda", *Imprimatura. Revista de Restauración* 11: 3-6.

Sáizar, Consuelo

2010 "Presentación", en Giménez Cacho y Miranda Silva, *Época de oro del teatro guiñol de Bellas Artes*, México, Conaculta, 1-2.

UNAM

1997 *Germán List Arzubide. Teatro guiñol* (ilustración de Ramón Alva de la Canal), México, Difusión Cultural-UNAM.

## Síntesis curricular del/os autor/es

### Sergio Arturo Montero Alarcón

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México  
smontero37@yahoo.com.mx

Profesor de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México, durante más de 50 años. Uno de los fundadores de la restauración como disciplina profesional en nuestro país, respecto de la cual realizó estudios de pintura mural en la antigua Checoslovaquia. Entre sus restauraciones destacan la de la Estela 1 de Bonampak, Chiapas; la de la escultura de adobe crudo de El Zapotal, Oaxaca; la de los murales del Polyforum Cultural Siqueiros, Distrito Federal, y la de la Colección de Títeres de Rosete Aranda (todos ellos, en México). Fue galardonado con el Premio al Mérito Titiritero por el Museo Nacional del Títere (Munati), Huamantla, Tlaxcala (México) y el Gobierno del Estado de Tlaxcala (México). Coordinador del Proyecto de Restauración de los Murales de La Moreña, La Barca, Jalisco (México), en 1972 y de 2007 a 2012. En 2014 fue director general del Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes (ENCRyM-INAH, México).

### Verónica Chacón Roa

Sistema de Transporte Colectivo Metro (STC-Metro), México  
veroxchacon@yahoo.com.mx

Egresada de la licenciatura en restauración (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía [ENCRyM], Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], México), con una trayectoria profesional de 25 años, durante los cuales ha colaborado en diferentes instituciones y proyectos entre los que destacan la coordinación de la conservación-restauración de las pinturas de caballete de los retablos de la Misión de San Javier, Baja California Sur (México), a cargo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC-INAH), en 1997, así como la restauración del telón del Teatro Juárez (Instituto de la Cultura de Guanajuato) en 2005, ambos en México. Desde hace 15 años trabaja en el Sistema de Transporte Colectivo Metro (STC-Metro), México y como tal ha coordinado los proyectos de conservación de la Pirámide de Ehécatl (2002-2015); la elaboración de base de datos con avalúos de los bienes culturales del STC-Metro (2007), proyecto galardonado con el tercer lugar en el Premio Nacional en el Colegio de Valuadores de ese año; y la restauración del mural del maestro Rafael Cauduro en la estación Insurgentes Línea 1, en colaboración con el Seminario-Taller de Conservación de Obra Moderna de la ENCRyM-INAH (México) en 2011. En 2014 fue coordinadora residente del Proyecto de Restauración de la Colección de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes (ENCRyM-INAH, México).

Postulado/Submitted 14.02.2015

Aceptado/Accepted 20.02.2015

Publicado/Published 25.06.2015

# Chalcatzingo, México: donde las piedras hablan

Chalcatzingo, Mexico: Where Stones Talk

Juan Francisco Illescas Salinas

Universidad Autónoma Metropolitana,  
Unidad Azcapotzalco (UAM-A), México  
jfis@azc.uam.mx

Gilberto Buitrago Sandoval

Restaurador independiente, Colombia  
buitragosandoval@hotmail.com

## Resumen

El presente INFORME versa sobre los alcances del Proyecto de Conservación y Restauración de los Elementos Arqueológicos de Chalcatzingo (Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural [CNCPC] y Centro INAH-Morelos, ambas dependencias del Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH, México]), que a lo largo de cuatro años (2011-2014) ha desarrollado labores de investigación e intervención en los famosos bajorrelieves en piedra que muestran la impronta de la cultura olmeca en este sitio arqueológico del estado de Morelos, México. Se presentan los resultados correspondientes al estudio material de los soportes rocosos, el cual incluye una revisión bibliográfica del contexto geológico del sitio, una caracterización petrográfica de muestras procedentes de algunos bajorrelieves y una aproximación a su estado de deterioro. Asimismo, se describen cronológicamente las intervenciones realizadas *in situ*, las cuales se enfocaron en la estabilización, conservación preventiva y optimización del entorno de dichos monumentos arqueológicos.

## Palabras clave

conservación; bajorrelieve; Chalcatzingo, México; caracterización petrográfica; deterioro; conservación preventiva

## Abstract

This INVESTIGATION REPORT addresses the achievements of the Conservation and Restoration of Archaeological Features Project from Chalcatzingo (National Coordination of Conservation and Cultural Heritage [CNCPC] and INAH-Centre Morelos, both depending from the National Institute of Anthropology and History [INAH, México]). During this four-year project (2011-2014) research and intervention was carried out of the famous stone bas-reliefs that show the imprints of

the Olmec culture in this archaeological site in the state of Morelos, Mexico. This contribution presents the results of the material study of the rock support --which include a bibliographic review of the geological context of the site and a petrographic characterization of the samples from some of the bas-reliefs—. After providing an assessment of the condition of deterioration of the carvings, it also describes—in chronological order—the interventions that were carried out *in situ* that focused on stabilization, preventive conservation and improvement of the environment of the archaeological monuments.

## Key words

conservation; bas-relief; Chalcatzingo; Mexico; petrographic characterization; decay; preventive conservation

## Introducción

Chalcatzingo, localizado en la parte oriental del estado de Morelos, es un yacimiento arqueológico que ha sido reconocido como una impronta del arte monumental y de la iconografía del estilo olmeca en el centro de México (Grove y Angulo 1987:132-158; Grove 1999:255, 2008:1-7, 2010:1-8; Córdova Tello y Meza Rodríguez 2007: 60-65). Se afirma que el asentamiento se fundó alrededor del siglo XV a. C. y que su florecimiento, durante el cual se perfeccionó el arte monumental en piedra, data de los siglos VII y V a. C., que corresponde al periodo Preclásico Medio y Tardío de la cronología mesoamericana, época en la que se constituyó como un centro político-religioso de gran importancia regional (Grove 1999:288). En la actualidad sobrevive una serie de bajo-relieves tallados en grandes y me-

dianos fragmentos de roca procedentes, supuestamente, del propio cerro Chalcatzingo (Figura 1).

Estos monumentos arqueológicos, que se han convertido en un referente importante del lugar, hacen de Chalcatzingo un sitio de gran relevancia arqueológica (Figura 2) (Grove 1999: 255-295, 2008: 1-7; 2010: 1-8). En virtud de tal valoración, en fechas recientes sus bajo-relieves han sido objeto de investigación e intervención en materia de conservación, iniciativas que constituyen el tema de este INFORME.

## Antecedentes

La arqueóloga Eulalia Guzmán descubrió, oficialmente en 1934, los monumentos arqueológicos que aquí nos ocupan cuando, después de una tormenta, los habitantes del lugar señalaron la presencia de cuatro piedras con bajo-relieves; siendo la mayor



FIGURA 1. Vista general de la Zona Arqueológica de Chalcatzingo, Morelos, México (Cortesía: Proyecto de Conservación y Restauración de los Elementos Arqueológicos de Chalcatzingo, CNPC-INAH).



FIGURA 2. Bajorrelieve *El rey* de la Zona Arqueológica de Chalcatzingo, Morelos, México (Cortesía: Proyecto de Conservación y Restauración de los Elementos Arqueológicos de Chalcatzingo, CNCPC-INAH).

de ellas, el Monumento 1, al que se denominó *El rey* (Grove 1987b:2). Con el transcurrir del tiempo se registraron más monumentos tallados en Chalcatzingo. Un primer catálogo pormenorizado de éstos se compiló en 1972, cuando se le encargó a los arqueólogos David Grove, Raúl Arana y Jorge Angulo la dirección del Proyecto Arqueológico Chalcatzingo (PAC), propuesta a la que se unieron la University of Illinois at Chicago (UIC), Estados Unidos de América (EUA) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México (Grove y Angulo 1987:132-158; Córdova Tello y Meza Rodríguez 2007: 60-65). La publicación más importante de este proyecto es, sin duda, *Ancient Chalcatzingo* (Grove 1987), compilación en la que diversos autores describen, analizan y clasifican los bajorrelieves, un *corpus*

bibliográfico fundacional para la investigación de la iconografía, la cultura y el desarrollo de los olmecas en el centro de México.

Hoy en día la Zona Arqueológica de Chalcatzingo exhibe 41 bajorrelieves, todos ellos tesoros invaluable de nuestro patrimonio arqueológico, un legado escultórico que debe protegerse para el estudio y regocijo de generaciones futuras. Para ello, desde el año 2010, auspiciado por el PAC, que dirige el arqueólogo Mario Córdova Tello, la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) y el Centro INAH-Morelos, ambas del INAH, han sumado esfuerzos en pos de la preservación del legado escultórico de este sitio. Las labores, que han tenido lugar principalmente en cuatro temporadas de trabajo de campo (CNCPC-INAH y Centro INAH-Morelos

2010, 2011, 2012, 2013), se han caracterizado por una orientación básicamente preventiva, cuya complejidad ha aumentado concomitantemente al desarrollo del Proyecto de Conservación y Restauración de los Elementos Arqueológicos de Chalcatzingo, cuya planeación elaboró el restaurador Luis Rogelio Rivero Chong (CNCPC-INAH). Efectivamente, a la atención inicial de necesidades básicas de mantenimiento, preservación y conservación directa de los elementos arqueológicos expuestos a las inclemencias de la intemperie —que prácticamente no habían sido intervenidos por restauradores profesionales desde su descubrimiento— se ha sumado un estudio material sobre los bajorrelieves. Las próximas líneas informan de los alcances obtenidos en cada uno de estos rubros.

## Estudio material de los bajorrelieves

El estudio material de los monumentos de Chalcatzingo dio principio con un acercamiento bibliográfico al contexto geológico regional, tema fundamental para entender la naturaleza de las rocas que sirvieron para la elaboración de los bajorrelieves, el cual se complementó tanto con un primer análisis de materiales constitutivos como con una aproximación inicial a su deterioro.

### Contexto geológico regional

La Zona Arqueológica de Chalcatzingo, ubicada en el área meridional de las tierras altas del centro de México, concretamente en el centro del valle de Morelos, forma parte de un paisaje regional que representa uno de los pocos vestigios de la Franja Volcánica Transmexicana ancestral (Mioceno inferior,  $\approx 21$  Ma) (Mori 2007:11-15). Ubicadas en el sector oriental de un arco magmático continental (relacionado con la subducción de las placas oceánicas de Cocos y Rivera, por debajo de la placa de América del Norte a lo largo de la trinchera mesoamericana), las tres protuberancias que emergen drásticamente del valle y circundan el sitio son afloramientos constituidos por restos de cuellos volcánicos, que formaron, por una parte, un cuerpo grande conocido como cerro Chalcatzingo, y por otra dos pequeños, denominados cerro Delgado y cerro del Coyote (Mori 2007:11-15).

Expuestos a un clima cálido subhúmedo caracterizado por una temperatura promedio anual de más de 22 °C y una precipitación promedio anual que fluctúa entre 800 y 1000 mm (Werre Keeman y Ortiz-Hernández 2000), los domos del cerro Chalcatzingo son formaciones geológicas resistentes a la erosión que permanecen como relictos de un cono volcánico desaparecido; y que por su origen están constituidos por rocas ígneas intrusivas hipoabissales, es decir, aquellas resultantes

de la consolidación de magma volcánico en el interior de la litosfera en condiciones de baja presión,<sup>1</sup> las cuales se consideran intermedias entre rocas plutónicas y volcánicas (Mori 2007:11-15). Si bien a lo largo de la evolución geológica de la región existen numerosas evidencias de diferentes regímenes tectónicos, estudios geofísicos reportan un lineamiento de dirección NE-SO (Mori 2007:11-15); de ahí que sus domos presenten una fracturación característica que domina el paisaje.

La información geológica hasta aquí vertida estableció el marco para emprender un análisis de materiales constitutivos basado en estudios macro y microscópicos de una serie de muestras provenientes de seis bajorrelieves: *La creación del hombre*, *El altar olmeca*, *Estela del cazador*, *El puma*, *La danza de la fertilidad* y *El dador de agua*, cuyos soportes presumiblemente corresponden a los domos del cerro Chalcatzingo.

### Análisis de materiales constitutivos

El análisis de materiales constitutivos de los bajorrelieves de Chalcatzingo partió de una descripción macroscópica de las muestras, que reportó una estructura homogénea formada por algunos cristales observables a simple vista (fenocristales) englobados en una matriz de color beige. Éstos se presentaron con tonalidades distintivamente claras, correspondientes a plagioclasa y feldespato, así como con coloraciones oscuras, respectivas a minerales ferromagnesianos (piroxenos y anfíboles). En cuanto a la matriz, se registró que está formada por cristales visibles únicamente por el microscopio, es decir, con texturas afáníticas. Mediante dicha observación microscópica se identificó, asimismo, el color beige general de las rocas, atribuible a la silicifica-

<sup>1</sup> Concretamente, los cuellos volcánicos de Chalcatzingo se formaron en el interior de conductos volcánicos en un ambiente de poca profundidad (Mori 2007).

ción<sup>2</sup> y/o cloritización<sup>3</sup> de su matriz. Respecto del tamaño relativo de grano, en todas las muestras de estudio se observaron grandes diferencias entre los fenocristales y los cristales de la matriz.

Con el fin de ahondar en la caracterización de las rocas se elaboraron láminas delgadas de las muestras referidas, las cuales se sometieron a observación en un microscopio óptico —técnica utilizada principalmente para reconocer los minerales presentes e identificar la textura (disposición de los elementos constitutivos de las rocas)— de polarización marca Carl Zeiss, modelo Axiolab Pol, adaptado con un analizador de imágenes KS 300 (Figura 3). Como resultado de este estudio se documentó que todas las muestras presentan textura holocristalina, esto es, que en su totalidad están compuestas por cristales y no poseen vidrio. En relación con los tamaños relativos de grano, todas las muestras poseen una textura porfídica, que consiste en algunos fenocristales relativamente grandes (de formación temprana) y megacristales englobados en una matriz formada por cristales no observables a simple vista. En lo tocante a la morfología de los cristales, en todos los casos se observaron texturas hipidiomórficas, que corresponden a un carácter intermedio en cuanto a la definición de caras y ángulos de los cristales.

La caracterización petrográfica se hizo con base en una nomenclatura de la naturaleza “volcánica” de las rocas derivada del análisis geológico. Las muestras de los bajorrelieves se caracterizaron como andesitas, a excepción del soporte pétreo del

<sup>2</sup> Introducción y/o neoformación de sílice a partir de los minerales preexistentes en la roca, los cuales suelen eliminarse casi totalmente.

<sup>3</sup> Transformación de cualquier mineral ferromagnesiano en clorita, un filosilicato muy hidratado que comúnmente reemplaza a este tipo de minerales menos hidratados a bajas temperaturas, cuando hay disponibilidad de agua.

bajorrelieve *Estela del cazador*, que, a partir de la abundancia de los minerales primarios, se identificó como basalto. Adicionalmente, con base en la abundancia de elementos químicos (diagrama TAS) encontrados en las muestras, se determinó que la *Estela del cazador* se elaboró en una roca básica (contenido de SiO<sub>2</sub> entre 45% y 52% en peso), mientras que el resto se talló en rocas intermedias (contenido de SiO<sub>2</sub> entre 52% y 63% en peso). Es de notar que en sus láminas delgadas también se observaron rasgos distintivos: fenocristales de plagioclasa y piroxeno (clino y ortopiroxeno) rodeados por una matriz formada por microlitos de plagioclasa con minerales opacos asociados y microcristales de piroxeno; cristales de plagioclasa poco alterados con típicas maclas y zonaciones; y fenocristales formando glomeropórpidos tanto de plagioclasa y piroxeno como de piroxenos. Dado que en las láminas delgadas caracterizadas, por una parte, existe un mayor contenido en plagioclasa que en piroxeno, y por otra, no se han observado anfíboles, se concluye que este monumento se elaboró en un basalto (anortita en plagioclasa >50%) toleítico (por su ausencia de cristales de olivino), que destaca por un estado “sano” o libre de alteraciones.

#### Aproximación al deterioro

La caracterización de las rocas mediante la observación a simple vista y el estudio de láminas delgadas en microscopio óptico también pusieron de manifiesto la presencia de algunos indicadores y productos de alteración que nos aproximan a comprender el deterioro de los bajorrelieves de Chalcatzingo.

Vale la pena señalar la presencia de productos de alteración derivados de origen, resultado de típicos procesos tardimagmáticos (*i.e.*, incorporación de ciertos elementos químicos durante la cristalización del magma). En concreto, en las láminas delgadas de la mayoría de las muestras se observaron evidencias de procesos de

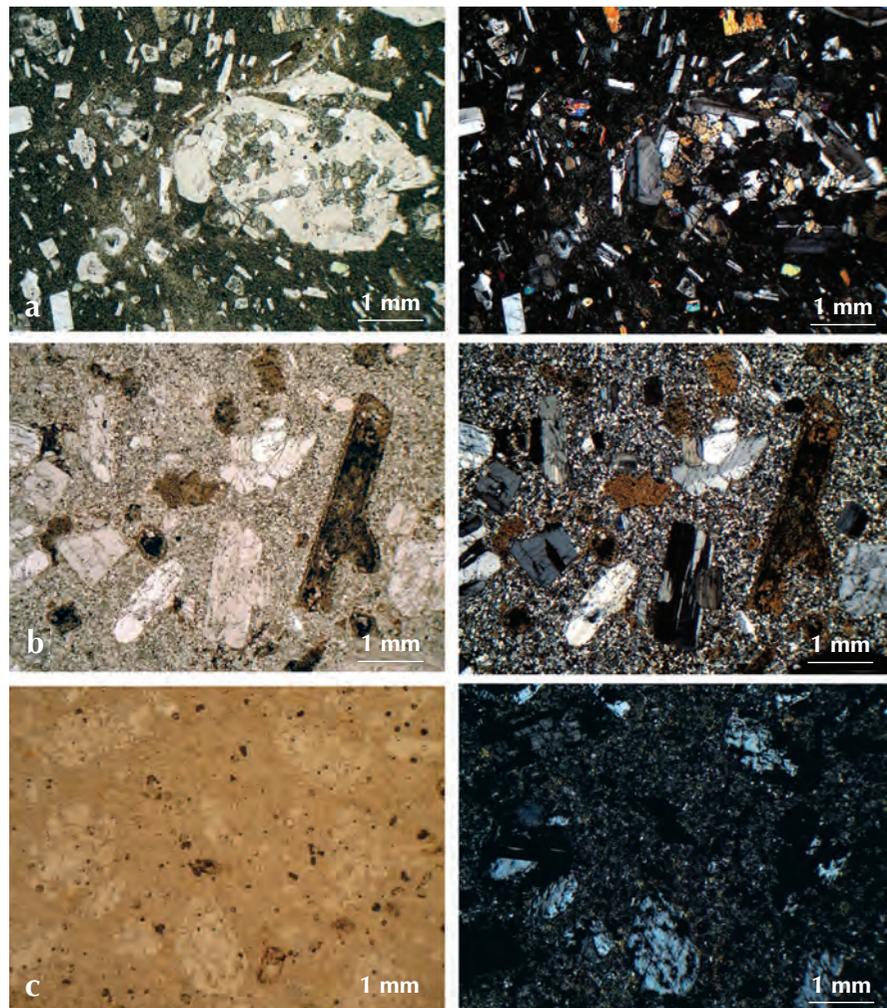


FIGURA 3. Imágenes de láminas delgadas correspondientes a muestras representativas de los bajorrelieves, obtenidas mediante microscopía óptica en condiciones de luz transmitida. En cada caso, se muestra a la izquierda una imagen obtenida con un nicol, y a la derecha la misma imagen con nicoles cruzados: a. Glomeropórvido formado por plagioclasa y piroxeno, de una muestra procedente del relieve *Estela del cazador*; b. Fenocristales de plagioclasa y de minerales ferromagnesianos rodeados por una matriz microcristalina, de una muestra procedente del relieve *El altar olmeca*; c. Fenocristales de feldespato rodeados por una matriz alterada, de una muestra procedente del relieve *La danza de la fertilidad* (Cortesía: Proyecto de Conservación y Restauración de los Elementos Arqueológicos de Chalcatzingo, CNCPC-INAH).

cloritización y silicificación, transformaciones que suelen ser consecuencia de la interacción entre los minerales formados en equilibrio con el magma y el agua y/o el aire.

Durante el estudio se detectaron otras alteraciones en las rocas, derivadas de la sinergia de varios factores, como la naturaleza química de las mismas, la fisiografía del entorno arqueológico y las condiciones medioambientales a las que han estado sometidas. En términos de morfología macroscópica se advirtieron tres tipos fundamentales de indicadores visuales de alteración:

- Pérdida de material constitutivo (con y sin formación de huecos), la cual puede ser consecuencia de acciones mecánicas o fisicoquímicas. Este tipo de alteración está relacionada con la acción conjunta del agua y el viento sobre las superficies pétreas. En el caso del entorno arqueológico específico, su zona central se encuentra atravesada por un barranco por el que circula agua de lluvia, lo que acentúa la acción del agua como agente de alteración. La gran cantidad de agua de lluvia que fluye mayoritariamente durante los meses de

julio, agosto y septiembre genera el deslave de material arcilloso y ayuda a que bloques de roca de diferentes tamaños se transporten pendiente abajo.

- Modificaciones superficiales que afectan esencialmente al aspecto exterior de la roca.
- Rupturas (discontinuidades sin pérdida de material) y disyunciones (separaciones abiertas entre partes).

En la mayoría de las muestras de los bajorrelieves de Chalcatzingo se descubrió que el principal indicador de alteración corresponde al primer tipo, es decir, a la pérdida de material constitutivo, con la respectiva formación de oquedades, que se detectan como un estriado a manera de surcos en las zonas de menor cohesión. Sin embargo, también son evidentes indicadores de pérdida de material constitutivo sin formación de oquedades, derivados de tres procesos:

- Erosión, que provoca la reducción de relieve por acción de agentes atmosféricos de acción físico-química.
- Disgregación, manifestada por el desprendimiento de gránulos o cristales derivado de la acción de los más mínimos estímulos mecánicos.
- Arenización, caracterizada por la disgregación y pérdida, generalmente inducida, de materia en forma de granos.

Adicionalmente, el análisis a simple vista detectó una serie de modificaciones superficiales de alteración, a seguir:

- Cromatización, manifestada a través de una variación de color.
- Presencia de manchas de pequeñas áreas, fundamentalmente de origen biológico.
- Formación de concreciones formadas por una cubierta exterior endurecida.

- Depósito superficial por acumulación de material de diversa naturaleza.

Derivado del estudio macro y microscópico se identificaron, asimismo, tres principales indicadores de alteración por ruptura:

- Fracturación, derivada de la acción de soluciones de continuidad sin desplazamiento relativo de las dos partes.
- Fisuración, manifestada en la formación de soluciones de continuidad con separación macroscópica de las dos partes.
- Fragmentación, que implica una pérdida de material.

A éstos se suman tres principales indicadores de alteración por disyunción:

- Placas o láminas extensas de varios milímetros de espesor.
- Escamas con forma y espesor irregular y dimensiones variables.
- Exfoliación, manifestada por un levantamiento seguido de la separación de una o más láminas paralelas entre sí.

Aparte de lo anterior, vale la pena subrayar que, al estar expuestos a la intemperie, los monumentos arqueológicos de Chalcatzingo han sido objeto de un importante biodeterioro. Efectivamente, factores como la lluvia, el viento, el sol, el hielo y los contaminantes atmosféricos provocan un aumento de la superficie específica del material pétreo por formación de macro y microfisuras, así como rugosidades, lo cual favorece la colonización de organismo vivos, cuya presencia se asocia con procesos de alteración físicos y químicos: algunas especies de microorganismos son capaces de generar sustancias que alteran irreversiblemente la roca (García Murillo 1995).

Tanto en las muestras analizadas como en los propios bajorrelieves se hicieron patentes a escala macroscó-

pica especies de líquenes —organismos pioneros en la colonización de las rocas—, musgos y plantas superiores (Figura 4), cada uno de los cuales contribuye de forma específica al biodeterioro del soporte pétreo.

Los líquenes, al poseer un crecimiento lento con pocos requerimientos ecológicos, son muy resistentes a condiciones extremas de temperatura y humedad, dañando no sólo estética y físicamente el sustrato pétreo, sino también químicamente, debido tanto a la condensación y retención de agua que generan sobre la superficie pétreo como a la secreción de ácidos orgánicos producidos por su metabolismo (Medina-González y Schneider 1993:28-31). Por su parte, los musgos —que para crecer requieren un mínimo estrato de suelo para anclar sus raíces y la presencia continua de agua sobre una roca preferiblemente porosa (García Murillo 1995:56-60)— deterioran la roca, principalmente, a causa de tres mecanismos físicos y químicos: penetración en el sustrato de rizoides que siguen el sistema de vesículas; extracción de cationes debida a la acidez de sus raíces; y enriquecimiento en materia orgánica e inorgánica que, a su vez, propicia el desarrollo de plantas superiores. Estas últimas son las más destructivas, pues ocasionan alteraciones mecánicas, químicas y estéticas derivadas tanto de la presión ejercida por las raíces, seguida del crecimiento y el engrosamiento radial, como de la acción de los exudados de sus raíces, que contienen compuestos orgánicos e inorgánicos (García Murillo 1995:56-60).

## Intervenciones de conservación

Las labores de campo del Proyecto de Conservación y Restauración de los Elementos Arqueológicos de Chalcatzingo, CNCPC-INAH, tuvieron lugar en cuatro temporadas consecutivas, de 2010 a 2013, cuyos alcances describimos a continuación.

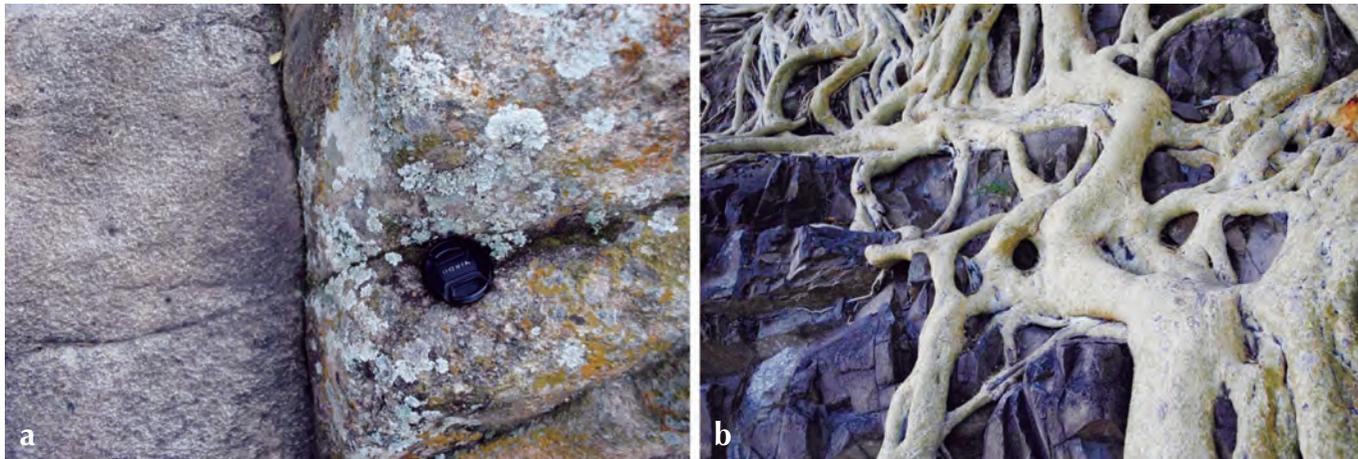


FIGURA 4. Fotografías de algunos organismos colonizadores de la roca del entorno del yacimiento arqueológico: a. Líquenes en forma de incrustaciones y manchas con coloraciones amarilla y verde clara, asociados a musgos en forma de talos verdes-grisáceos; b. Crecimiento de raíces de plantas superiores sobre el sustrato pétreo (Cortesía: Proyecto de Conservación y Restauración de los Elementos Arqueológicos de Chalcatzingo, CNCPC-INAH).

#### Primera temporada (junio-julio de 2010)

Al inicio de esta primera temporada de trabajo se realizó un levantamiento de prioridades de atención en el sitio que derivó en mandatos de documentación y diagnóstico de relieves, de selección de casos de urgente estabilización y de ejecución de acciones de conservación preventiva.

La documentación privilegió la toma de fotografías como medida de registro y monitoreo, tarea que se ha mantenido a lo largo de todo el proyecto. Durante la diagnosis se reparó en que la mayoría de los relieves se encontraba afectada por exfoliación, disgregación, erosión y abrasión producidas por la intensa incidencia de vientos y lluvias estacionales. Se constató, además, que la alteración más notoria era la presencia de grandes manchas negras provocada por el crecimiento de microorganismos sobre el soporte rocoso. Asimismo, se advirtieron casos específicos de monumentos con problemáticas de estabilidad y de lectura que requerían atenderse de forma urgente: la Estela 21 o *La reina*, la Estela 27 o *El cazador*, el Monumento 25 o *Altar circular*; así como la serie conformada por los relieves siguientes: 6 o *Guía de planta de calabaza*, 7 o *Animal mítico sobre doble vírgula*, 8 o *Animal mítico cocodrilo de cola an-*

*cha*, 11 o *Animal mítico sobre doble vírgula con doble gota de agua*, 14 o *Animal mítico sobre doble vírgula con lengua bifida*, y 15 o *Animal mítico con nube y gotas de lluvia*. Todos ellos se intervinieron mediante procesos de limpieza en seco, unión de fragmentos con pernos y resina epóxica, consolidación por aplicación de resanes a base de polvo de piedra del lugar y cal apagada que, en proporción 2:1, se reintegraron cromáticamente al tono de la roca.

Con el fin de minimizar la acción de los agentes de intemperismo se puso en práctica un programa de elaboración de cubiertas de protección que inició con el reemplazo de aquellas con deficiencias de estabilidad en su desempeño. Un primer diseño de cubierta, prácticamente fabricado con material reciclado, correspondió al relieve denominado *La reina*, el cual buscó, con la mínima afectación a la apreciación del elemento y su entorno, proporcionarle protección contra la incidencia directa de la lluvia, la luz solar, los cambios de temperatura y la erosión eólica. La solución técnica partió de tender una estructura con tubos de metal pintados con anticorrosivo que emplea como tirantes unas tiras de zacate obtenido de los techos anteriores, a cuyo marco interior se lo dotó de aluminio para sostener dos láminas de policarbo-

nato “ahumado” de 8 mm de espesor unidas por medio de remaches. Alrededor del monumento se dispuso un piso delgado de cemento, sobre el cual se depositó grava con el propósito de controlar la acumulación de tierra que propicia la colonización biológica (Figura 5).

Este diseño piloto funcionaría después en el sitio como modelo para la elaboración de otras techumbres de protección que obedecerían a los requerimientos planteados: ser sencillas, económicas, reutilizables y fáciles de armar-desarmar. Por último, debido a riesgos asociados a su entorno, se reubicaron dos estelas: *La reina* y *El altar circular*.

#### Segunda temporada (marzo-junio de 2011)

Las labores de esta temporada principiaron con una evaluación de las intervenciones realizadas un año antes. De manera general, se observó que los relieves intervenidos no presentaban nuevas alteraciones, salvo la acumulación de polvo superficial; en lo particular, se comprobó que las cubiertas erigidas durante la temporada anterior estaban cumpliendo con su función. Con estas bases se procedió a intervenir otra serie de relieves: los monumentos 2 o *La danza de la fertilidad*, 4 o *Linaje de los gobernantes*, 13 o *El gobernador*,



FIGURA 5. Estela 21 o *La reina* después de la intervención, Zona Arqueológica de Chalcatzingo, Morelos, México (Cortesía: Proyecto de Conservación y Restauración de los Elementos Arqueológicos de Chalcatzingo, CNCPC-INAH).

y 31 o *Felino agazapado*, acciones que concurren con la lógica, los materiales y los procedimientos ya empleados. Adicionalmente, se intervino en el entorno de los relieves mediante la creación de senderos de circulación que favorecieran el acceso óptimo y debidamente distante del observador, lo cual contribuyó a la protección de aquéllos. Otra de las medidas preventivas fundamentales, particularmente a lo largo del corredor donde se ubican los monumentos 3, 4, 5 y 31, fue la construcción de un muro de contención que en época de lluvias conduce el impacto de los pequeños aluviones generados por acarreo de material de depósito.

Las acciones de despeje de grandes fragmentos de roca que circundaban los bajorrelieves —los cuales representaban un riesgo en caso de aluviones— llevaron al descubrimiento de un relieve no registrado, el cual se encontraba fragmentado

en 11 partes. Al final de los procesos de levantamiento, armado, montaje y restauración,<sup>4</sup> se hizo evidente un diseño zoomorfo que sirvió de inspiración para su nombre: *Tríada de los felinos* (González Correa, Córdova Tello y Buitrago Sandoval 2011) (Figura 6).

En esta temporada también se realizó la intervención del Monumento 2, que consistió en construir una cubierta de protección y unas escalinatas para acceder tanto a él como a un mirador frontal, que incluye un área de reposo para los visitantes en la obligada subida hacia los de-

<sup>4</sup> Para el montaje, la roca se trasladó y ancló al centro dentro de una caja de concreto, aislada de éste por una cama de arena. En la parte posterior se colocaron tres tornillos acerados de alta resistencia para proporcionar apoyo al monumento. Los fragmentos se unieron con resina epóxica araldita: el elemento se protegió con una techumbre (CNCPC-INAH y Centro INAH-Morelos 2011).

más monumentos. En concordancia con estas acciones de optimización de uso público y de conservación del entorno natural, se procedió a la plantación de 30 árboles de la región seleccionados por una bióloga del Centro INAH-Morelos, los cuales se dispusieron como áreas de sombra para la visita. Sobre el camino se sembró pasto, con lo que se logró un cambio significativo en el entorno de los senderos que hoy aglutina monumentos con representaciones de felinos.

Tercera temporada (septiembre-octubre de 2012)

En esta temporada los trabajos se enfocaron principalmente en la conservación preventiva, aunque también sobresalieron las acciones dirigidas a la adecuación y mejoramiento de las áreas que rodean los monumentos. Por lo tanto, se continuó con el mantenimiento y el monitoreo de las techumbres elaboradas en anteriores temporadas, previa comprobación de su adecuado desempeño en la protección de los relieves contra la lluvia, el viento y los rayos directos del sol. Asimismo, en los relieves 3 o *El puma* y 5 o *Mito de la creación del hombre* se instalaron nuevas estructuras de protección optimizadas en su diseño: se disminuyó su peso y se aumentó su estabilidad, a la par que se cumplió con la finalidad de integrarlas al entorno sin interrumpir mayormente la apreciación de los monumentos. También se realizó una protección provisional para dos piezas que se habían excavado recientemente junto al relieve *El cazador*: en este caso, la tarea se limitó a envolverlas *in situ* con lonas impermeables tratando de minimizar la eventual afectación por el intemperismo.

De la misma manera, para reducir la concentración y los escurrimientos de aguas de lluvia —fenómeno que acrecentaba el riesgo de impacto por deslaves de tierra y piedras al relieve *Tríada de los felinos* (Monumento 41) y al *Felino agazapado*



FIGURA 6. Relieve *Tríada de los felinos*, Zona Arqueológica de Chalcatzingo, Morelos, México, en proceso de montaje en su sitio y aspecto del monumento después de la intervención (Cortesía: Proyecto de Conservación y Restauración de los Elementos Arqueológicos de Chalcatzingo, CNCPC-INAH).

(Monumento 31)— en algunas áreas del sitio arqueológico se procedió a la construcción de canales de desagüe. Otra labor importante de conservación preventiva fue el deshierbe en áreas cercanas a los monumentos y en los senderos que conducen a ellos, ya que, como hemos mencionado, una serie de alteraciones en las rocas se asocia con el crecimiento de plantas superiores, las que producen otras afectaciones, tales como la obstrucción en la visibilidad de los monumentos, dificultades en el recorrido por la zona y la acción de animales superiores en busca de alimento o refugio.

Cuarta temporada (agosto-septiembre de 2013)

El último ciclo de trabajo de campo se centró en las siguientes labores: la intervención del Monumento 3 o *El puma*; el mantenimiento en áreas de circulación del recorrido de los petrograbados; la conservación preventiva y mantenimiento del Monumento 5 o *Mito de la creación del hombre*; y la elaboración de la cubierta del Monumento 26, que es el

fragmento de la base de una estela con figuras talladas en forma de volutas.

En general, destaca el mejoramiento de los senderos de tránsito, la optimización de la lectura de los monumentos y la apreciación del sitio arqueológico por los visitantes. Hay que agregar, en lo particular, la notable intervención del Monumento 3, ya que se logró no sólo su estabilización por medio del uso de pernos sino también la virtual recuperación de la imagen representada en el relieve.

### Consideraciones finales

Las acciones de investigación e intervención realizadas por el Proyecto de Conservación y Restauración de los Elementos Arqueológicos de Chalcatzingo (CNCPC-INAH) han sido benéficas en varios rubros claves: el estudio material de los relieves, una mayor profundización del diagnóstico sobre su deterioro, su consolidación, la optimización de su lectura, y el mejoramiento global de la preservación y apreciación de la Zona Arqueológica de Chalcatzingo.

A lo ya logrado se suma una reflexión sobre las tareas que habrán de emprenderse en el futuro: en materia de investigación es necesario establecer una agenda de prioridades donde converjan, por un lado, iniciativas de estudios arqueológicos específicos para entender el origen de los relieves, su iconografía y significados para la sociedad que los produjo; y por otro, la investigación de las técnicas de manufactura, análisis más específicos acerca de las rocas sobre las que se tallaron y estudios que abunden en los procesos de alteración sufridos. De especial importancia será mantener un programa de conservación preventiva con personal debidamente capacitado tanto para monitorear el sitio y vigilar que no se presenten nuevos deterioros (fisuras o pérdidas de material) —e intervenir oportunamente, en caso contrario— como para realizar verificaciones periódicas de las cubiertas de protección y retirar la vegetación que esté creciendo alrededor de los relieves. A estas actividades deberán sumarse intervenciones de conservación específicas, como ciclos de limpieza y

estabilización, que deberán realizar conservadores profesionales.

A manera de cierre, es importante subrayar la relevancia de la conservación en específico de los monumentos de Chalcatzingo, ya que estos relieves representan la impronta del estilo olmeca del sitio y nos proporcionan información sobre rituales y ceremonias particulares de un pueblo que se asentó hace 3 000 años. Se trata de “piedras que hablan”, cuya supervivencia permite dialogar con sociedades de un pasado sobre el cual todavía nos falta mucho por conocer.

## Agradecimientos

A las doctoras Isabel Villaseñor Alonso e Isabel Medina-González, y a la maestra Concepción Obregón Rodríguez, por sus aportes a este escrito. A los arqueólogos Mario Córdova Tello y Rogelio Rivero Chong, por su apoyo para la realización del trabajo *in situ*.

## Referencias

CNCPC-INAH y Centro INAH Morelos

- 2010 Proyecto de Conservación y Restauración de los Petrograbados en la Zona Arqueológica de Chalcatzingo, Morelos. Temporada I, julio 2010, documento mecanoscrito inédito, México, Archivo de la CNCPC-INAH/Archivo del Centro INAH-Morelos.
- 2011 Proyecto de Conservación y Restauración de los Petrograbados en la Zona Arqueológica de Chalcatzingo, Morelos. Temporada II, marzo-abril 2011, documento mecanoscrito inédito, México, Archivo de la CNCPC-

INAH/Archivo del Centro INAH-Morelos.

2012 Proyecto de Conservación y Restauración de los Petrograbados en la Zona Arqueológica de Chalcatzingo, Morelos. Temporada III, septiembre-octubre 2012, documento mecanoscrito inédito, México, Archivo de la CNCPC-INAH/Archivo del Centro INAH-Morelos.

2013 Proyecto de Conservación y Restauración de los Petrograbados en la Zona Arqueológica de Chalcatzingo, Morelos. Temporada IV, julio-agosto 2013, documento mecanoscrito inédito, México, Archivo de la CNCPC-INAH/Archivo del Centro INAH-Morelos.

Córdova Tello, Mario y Carolina Meza Rodríguez

2007 “Chalcatzingo, Morelos. Un discurso sobre piedra”, *Arqueología Mexicana* (XV) 87: 60-65.

García Murillo, Susana

1995 “Estudio de los procesos de bioalteración de la piedra en la catedral de Pamplona”, tesis doctoral en química y edafología, Pamplona, Universidad de Navarra.

González Correa, Olga Lucía, Mario Córdova Tello y Gilberto Buitrago Sandoval

2011 “El Monumento 41 o *Tríada de los felinos*”, *Arqueología Mexicana*, 111, documento electrónico disponible en [<http://www.arqueomex.com/S2N3nChalcatzingo111.html>], consultado en enero de 2015.

Grove, David C. y Jorge Angulo

1987 “The Chalcatzingo Reliefs: An Iconographic Analysis”, en Grove 1987a:132-158.

Grove, David C. (ed.)

1987a *Ancient Chalcatzingo*, Austin, University of Texas Press.

Grove, David C.

1987b Introduction, en Grove (ed.) 1987a: 1-5.

1999 “Public Monuments and Sacred Mountains: Observations on Three Formative Period Sacred Landscapes”, en David C. Grove y Rosemary A. Joyce (eds.), *Social Patterns in Pre-Classical Mesoamerica: A Symposium at Dumbarton Oaks*, 9 y 10 de octubre de 1993, Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 255-300.

2008 “Chalcatzingo: A Brief Introduction”, *The PARI Journal* 9 (1): 1-7.

2010 [2008] *Chalcatzingo: breve introducción*, documento electrónico disponible en [<http://www.mesoweb.com/pari/publications/journal/901/Chalcatzingo.pdf>], consultado en febrero de 2014, 1-8.

Medina-González, Isabel y Renata Schneider

1993 “Los líquenes y su incidencia en los materiales porosos de construcción”, *Imprimatura, Revista de Restauración*, VII: 28-31.

Mori, Laura

2007 “Origen del magmatismo miocénico en el sector central de la FVTM [Faja Volcánica Transmexicana] y sus implicaciones en la evolución del sistema de subducción mexicano”, tesis doctoral en ciencias de la tierra, México, Centro de Geociencias-UNAM.

Werre Keeman, Frits J. y Luis Enrique Ortiz-Hernández

2000 *Monografía geológico-minera del estado de Morelos*, México, Consejo de Recursos Minerales, Secretaría de Comercio y Fomento Industrial.

## Síntesis curricular del/os autor/es

### Juan Francisco Illescas Salinas

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco (UAM-A),  
México  
jfis@azc.uam.mx

Doctor en ciencias (Universidad de Cádiz [UCA], España) y licenciado en geología (Universidad de Granada [UGR], España). Desde 2008 participa en proyectos de investigación relacionados con el desarrollo de nanomateriales con aplicación en la conservación-restauración de materiales pétreos. Es autor de dos patentes de invención, consistentes en productos para protección y restauración de rocas. Sus líneas de investigación como profesor invitado del área de química aplicada, departamento de ciencias básicas en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco (UAM-A), México, son la evaluación de parámetros ambientales como factores determinantes en el proceso sol-gel de materiales con aplicación en conservación-restauración de materiales pétreos monumentales y el desarrollo de nanocomposites con propiedades de biocontrol sobre rocas monumentales.

### Gilberto Buitrago Sandoval

Restaurador independiente, Colombia  
buitragosandoval@hotmail.com

Licenciado en restauración (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología [ENCRyM], Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], México). Ha realizado trabajos de conservación y restauración en Colombia con el Ministerio de Cultura, el Banco de la República y otros organismos de gobierno. Formó parte del Proyecto para la Conservación de las Pinturas Murales de la Zona Arqueológica de Bonampak (Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural [CNCPC], INAH, México) entre 2010 y 2012; también ha realizado labores de conservación en la Zona Arqueológica de Chalcatzingo, Morelos, México. Actualmente dirige los trabajos de conservación y restauración de pintura mural en la Casa de la Independencia, futura sede del Museo de Bogotá, Colombia.

Postulado/Submitted 08.08.2014

Aceptado/Accepted 09.03.2015

Publicado/Published 25.06.2015





# Museo Nacional de Arquitectura, México: 30 años de preservación y divulgación del patrimonio artístico inmueble

Museo Nacional de Arquitectura (The National Museum of Architecture),  
Mexico: 30 Years of Preservation and Dissemination of Built Artistic Heritage

Cecilia Sánchez Zárte

Museo Nacional de Arquitectura (MNA)

Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), México

arq\_c\_sanchez@prodigy.net.mx

## Resumen

Rescatar, documentar y difundir la arquitectura mexicana e internacional, y a sus protagonistas, es la misión que el Museo Nacional de Arquitectura (MNA), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA, México), ha llevado a cabo desde hace 30 años. A través de una biblioteca, fototeca y planoteca, cuyo acervo reúne más de 6000 planos originales, entre los que destaca el material gráfico original del Palacio de Bellas Artes (PBA-INBA) un programa de exposiciones temporales, tanto en su sede como itinerantes, publicaciones, conferencias, mesas redondas y presentaciones de libros de afamadas personalidades de los ámbitos arquitectónico y del patrimonio cultural; este museo pone en contacto a los profesionales, estudiantes y al público en general con temas del quehacer arquitectónico a escala nacional e internacional. Esta SEMBLANZA esboza la historia, actualidad y retos del MNA-INBA en su vocación de sensibilizar a la sociedad acerca de la riqueza arquitectónica de México y, recientemente, de otras partes del mundo, así como de divulgarla y difundirla para presentes y futuras generaciones.

## Palabras clave

arquitectura; exposiciones; Palacio de Bellas Artes; Museo Nacional de Arquitectura; México

## Abstract

For 30 years the Museo Nacional de Arquitectura (MNA, The National Museum of Architecture), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA, National Institute of Fine Arts, México) has been carrying out its mission to rescue, document and disseminate Mexican as well as international architecture, including leading figures in the field. The museum brings professionals, students and the general public in contact with architectural issues on national and international level through its library, photo library and map archive with more than 6000 original plans –highlight of the collection is the original graphical material of Palacio de Bellas Artes (PBA, Fine Arts Palace), INBA–, and fur-

thmore a programme of temporary exhibitions at the venue as well as travelling expositions, publications, conferences, round tables and book presentations of famous personalities from the fields of architecture and cultural heritage. This OVERVIEW sketches the history, the present situation and the challenges of MNA-INBA in carrying out their mission to raise society's awareness about Mexico's architectural wealth and, more recently, that of other parts of the world as well as disseminate and highlight this richness for present and future generations.

## Key words

architecture; expositions; Palace of Fine Arts; National Museum of Architecture; Mexico

En el tercer piso de uno de los edificios icónicos de México, el Palacio de Bellas Artes (PBA, Instituto Nacional de Bellas Artes [INBA], México), centro de la expresión cultural nacional y espacio lógico para albergar a una de las bellas artes, se encuentra el Museo Nacional de Arquitectura (MNA), adjunto a la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble (DACPAI, antes Dirección de Arquitectura, DA) del INBA. En sus 30 años de camino recorrido, esta institución hace evidente no sólo su profundo compromiso por conservar, documentar y estudiar el legado de los grandes maestros de la arquitectura mexicana, sino también el propósito de acercar estudiantes, profesionales de la arquitectura y público en general a la riqueza arquitectónica con la que cuenta México, desde las construcciones de las culturas antiguas hasta la arquitectura nacional, e incluso internacional, del siglo XXI. De esta forma, el MNA “pretende crear conciencia del valor de estas edificaciones muchas veces dañadas por simple desconocimiento de su importancia” (INBA 1990:7).

Las sociedades que han habitado a lo largo y ancho, y en el transcurso de varios milenios, lo que hoy llamamos México, se han manifestado con muestras constructivas de gran complejidad en su composición, así en inmuebles individuales y conjuntos como en urbes. Efectivamente, desde la época prehispánica, con la llegada de los españoles y durante el virreinato, en los subsecuentes periodos históricos y hasta la actualidad, los habitantes de nuestro país han generado obras maestras de arquitectura civil y religiosa que han contribuido sustancialmente al reconocimiento de importantes sitios inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), entre las que se encuentran: Teotihuacán, los primeros monasterios del siglo XVI en las laderas del Popocatepetl, el Centro Histórico de la ciudad de México, la Casa-Taller del maestro Luis Barragán y el campus central de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, México) (UNESCO 2015) (Figura 1).

Con tal cantidad y diversidad de edificaciones patrimoniales era necesaria la creación de un centro de documentación que rescatara, conservara y divulgara toda la labor de diseño y construcción de los maestros nacionales y extranjeros, y que tuviera como objetivo el estudio de la arquitectura mexicana; de tal forma que, siendo pionero en el continente americano con dos exposiciones previas, *La arquitectura en México: Porfiriato y Movimiento Moderno* (1982) y *80 años de la colonia Roma* (1983), el 26 de enero de 1984 se inauguró oficialmente el MNA-INBA con una muestra sobre el arquitecto Francisco J. Serrano (INBA 1990:1-2).

Al ser la ventana de difusión de la DACPAI, el MNA-INBA también cuenta con una planoteca, una fototeca y una biblioteca con un acervo de más de 6 000 planos originales y otros documentos gráficos, entre los que destaca el material planimétrico original del PBA-INBA correspondiente a su arquitecto, Adamo Boari<sup>1</sup> —el cual estuvo fuera del país a lo largo de casi 70 años—; a éstos se suman otras relevantes colecciones, a seguir:

En 1990 la Sra. Elisa viuda de Del Moral cedió a la Dirección de Arquitectura un invaluable archivo de planos, fotografías y documentos de la autoría de Enrique del Moral; en 1993 la familia del prestigiado arquitecto Carlos Obregón Santacilia entregó a la planoteca de la dirección planos, croquis y fotografías originales de la obra de este protagonista de la arquitectura de siglo XX, además de otros archivos rescatados y restaurados, como el del arquitecto Juan Segura, Juan O’Gorman y Francisco Centeno (INBA 1990:8).

Durante 2012 se inició, con apoyo de tecnología de punta, la digitalización en alta resolución de parte del gran acervo de la DA-INBA, que ha incluido planos, fotografías, dibujos, acuarelas y otros documentos gráficos que, tras su debida investigación, registro y catalogación, además de que podrán ser consultados por estudiantes e investigadores, o bien formar parte de alguna publicación o muestra, han servido para la realización de “exposiciones de gran calidad” (Ortiz Híjar 2014). En mi experiencia como parte del equipo del MNA-INBA, he sido testigo del reto que representa el espacio donde se desarrolla su discurso museográfico: un pasillo en torno del vestíbulo principal, a nivel del tercer piso del edificio, como he dicho, que cubre una limitada área de 5.8 m de ancho y casi

<sup>1</sup> Como es sabido, el Italiano Adamo Boari fue el arquitecto seleccionado para llevar a cabo el proyecto del Gran Teatro Nacional (hoy PBA). Nació en Marrara, pequeño poblado de Ferrara (Italia) en 1863; obtuvo el título de ingeniero civil en 1886. Estableció contactos con la comunidad italiana en México y, entre 1897 y 1900, realizó algunos proyectos en nuestro país. En marzo de 1904 Boari entregó a la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas un proyecto para el Nuevo Teatro Nacional, compuesto por 18 planos y 2 acuarelas (Leal 2010:165-166).



FIGURA 1. Planta de conjunto de la Ciudad Universitaria, México, acuarela de Mario Pani y Enrique del Moral, 1951 (Cortesía: planoteca DACPAI-INBA).

142 m lineales, en el que, adicionalmente, existen restricciones para el manejo museográfico no sólo en cuanto a la sujeción de la obra sobre los muros sino también su proximidad con los barandales de bronce, todos ellos elementos originales en el monumento artístico, en materia de tránsito de visitantes. Por ello ha sido necesario desarrollar un diseño museográfico único que respete el espacio, sea autoportante y no obstaculice el paso entre el mobiliario del interior del edificio, para lo cual se ha

hecho uso de mamparas móviles, andamios de metal, estructuras tridimensionales de madera, etc., con lo que se ha logrado un recorrido dinámico en un espacio lineal.

Es de notar que estas limitaciones espaciales no sólo han sido superadas por algunas de las muestras presentadas en el MNA-INBA, sino por publicaciones como la serie *Documentos para la historia de la arquitectura en México* (INBA 1990), cuyos primeros tres números han sido resultado de las exposiciones *La construcción del Palacio de Bellas Artes* (1984), *José Villagrán, arquitecto* (1987) y *La arquitectura de la Academia* (1985) (Martínez Orralde 2014).

Vale asimismo subrayar que “el MNA-INBA ha realizado hasta la fecha un total de 135 exposiciones temporales” (Ortiz Híjar 2014) de temática diversa: dos de ellas, sobre la arquitectura prehispánica: *La vivienda azteca en la ciudad de México en los códices-planos de los siglos XVI y XVII* (1995) y *Tetzcotzinco, arquitectura de paisaje en la época de Netzahualcóyotl* (1997) (MNA-INBA 2014:6), mientras que seis se han dedicado al rescate y conservación del patrimonio arquitectónico y urbanístico, entre las que podemos mencionar: *Recuperación del patrimonio arquitectónico del siglo XX* (1998) y *Conservación del patrimonio monumental* (1999) (MNA-INBA 2014:8). Respecto de la arquitectura mexicana y sus protagonistas, se han montado 93 muestras, dentro de las cuales sobresalen *Los espacios de Diego y Frida* (2007); *Antonio Pastora, 1913-1967: 55 años de arquitectura* (2008); *Fray Gabriel Chávez de la Mora: mística y arte* (2010); *Abraham Zabludovsky, 1924-2003*

(2012) (Figura 2); *Primera muestra internacional de iluminación arquitectónica* (2013), y *Presencia del exilio español en la arquitectura mexicana* (2014) (Figura 3), todas ellas con una convocatoria cuyas cifras han alcanzado más de 60 000 visitantes (MNA-INBA 2014:13-22).

También en el ámbito internacional es notable la labor del MNA-INBA, con 34 exhibiciones realizadas con el apoyo de instituciones educativas y culturales del extranjero y embajadas como la de Francia, España, Suecia, Japón,



FIGURA 2. Perspectiva de la exposición *Abraham Zabludovsky, 1924-2003*, en el Museo Nacional de Arquitectura (MNA), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), México (Fotografía: Josué Flores, 2012; cortesía: fototeca MNA-INBA, DACPAI-INBA).

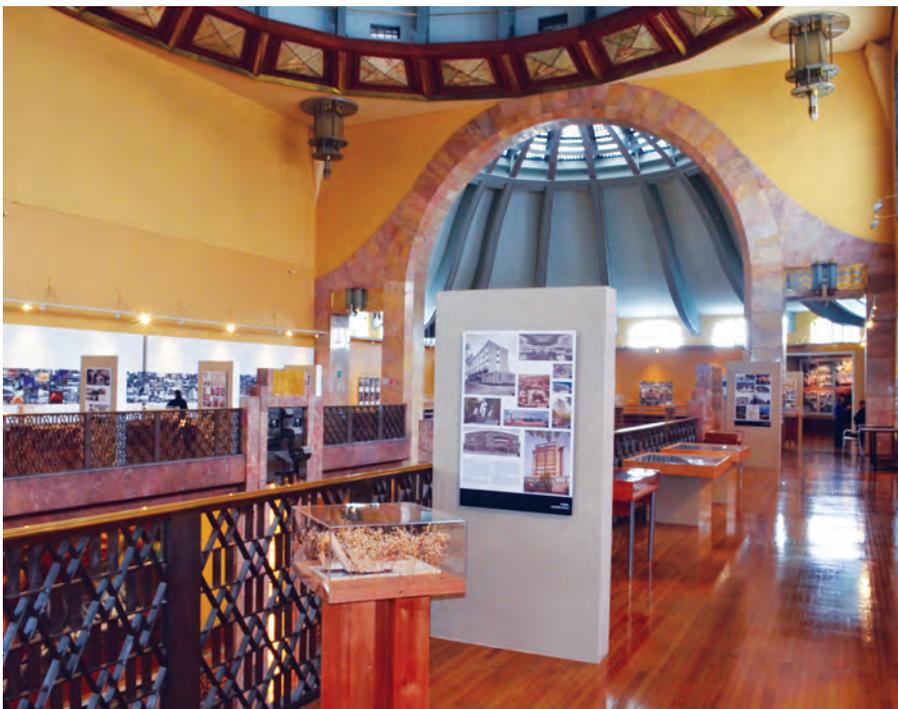


FIGURA 3. Vista general de la exposición *Presencia del exilio español en la arquitectura mexicana*, MNA-INBA, México (Fotografía: Josué Flores, 2014; cortesía: fototeca MNA-INBA).

Finlandia, Colombia, Italia y Grecia (MNA-INBA 2014:1-22). La última de ellas en colaboración, justamente, con Grecia, denominada *Partenón: arquitectura y arte* (2013) (MNA-INBA 2014:20), merece una mención especial, ya que su curador, el maestro en arquitectura Aléxandros Apostolákis, de origen heleno, tendió puentes de comunicación entre el MNA-INBA y diferentes instituciones griegas y mexicanas. Así, a través de convenios se permitió el manejo y la exhibición de imágenes de alta resolución de acuarelas, pinturas, grabados y otros materiales gráficos del Museo de la Ciudad de Atenas [MCA], Grecia; de registros de procesos de intervención que se han realizado en el Partenón a lo largo de treinta años, pertenecientes al Museo de la Acrópolis (MA), Grecia (Figura 4), y de videos sobre la tecnología utilizada para la limpieza láser de todos los edificios y esculturas en el sitio arqueológico por parte de la Foundation for Research & Technology-Hellas (FORTH, Fundación para la Investigación y Tecnología de Hellas, Grecia) (Figura 5). No podemos olvidar al Museo Nacional Arqueológico de Atenas (MNA), Grecia, que proporcionó la imagen de Pallas Atenea, reproducción de la original que se encontraba en el interior del templo e icono de toda la exposición. Asimismo, es de notar que el Museo Nacional de las Culturas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (MNC-INAH, México) prestó dos reproducciones, el busto de una *koré* y el segmento de una metopa que representa la guerra de los centauros (Figura 6). Cabe mencionar que *Partenón: arquitectura y arte* ha sido la exposición más exitosa en la historia del MNA-INBA, con casi 90 000 visitantes en tan sólo dos meses (MNA-INBA 2014:20).

Además del trabajo expositivo mencionado anteriormente, el MNA-INBA realiza conferencias y mesas redondas con personalidades de los ámbitos arquitectónico y del patrimonio cultural, presentaciones de libros, así como, para el público infantil, talleres y cursos de verano que lo acercan a



FIGURA 4. Exposición *Partenón: arquitectura y arte*, muro norte, MNA-INBA, México (Fotografía: Josué Flores, 2013; cortesía: fototeca MNA-INBA, DACPAI-INBA).



FIGURA 6. Exposición *Partenón: arquitectura y arte*, reproducción de una *koré* usada como ofrenda a la diosa Atenea, MNA-INBA, México (Fotografía: Josué Flores, 2013; cortesía: fototeca MNA-INBA, DACPAI-INBA).



FIGURA 5. Exposición *Partenón: arquitectura y arte*, muro este; al centro, reproducción del dintel que representa la guerra de los centauros, MNA-INBA, México (Fotografía: Josué Flores, 2013; cortesía: fototeca MNA-INBA, DACPAI-INBA).

la arquitectura. De acuerdo con las directrices tecnológicas actuales, el museo también dispone de un recorrido virtual por las instalaciones y se mantiene en comunicación constante con el público por medio de la red social *Facebook*.

El equipo de investigación del MNA-INBA, entre el que me cuento, conformó asimismo una exposición conmemorativa por el 80 aniversario de la construcción del PBA-INBA, donde se presentó tanto una selección de planos originales de los arquitectos Adamo Boari, Federico Mariscal y otros que intervinieron en el proyecto, como bocetos, dibujos, perspectivas y maquetas de elementos estéticos del edificio, incluidos bienes culturales que ya son célebres por propio derecho, como el telón de cristal del teatro (Figura 7) y el domo del artista húngaro Géza Maróti que representa a Apolo y las musas (Figura 8).

Concluyo esta breve semblanza del MNA-INBA con varias reflexio-



FIGURA 7. Diseño del telón de cristal de la sala principal del Palacio de Bellas Artes, INBA (Maqueta: Geza Maróti ca.1908; cortesía: fototeca DACPAI-INBA).

nes: hoy en día tanto el Departamento de Investigación como el equipo de museografía de este recinto afronta varios retos, entre los que está el establecer más vínculos con universidades, centros de investigación e institutos culturales con el objeto de divulgar las muestras de arquitectura que se han presentado en el museo. Por otra parte, es evidente que tiene la necesidad de lograr una mayor difusión hacia la sociedad en general, para lo que será fundamental, además de aumentar la visibilidad del MNA-INBA, cuya vocación y oferta, por encontrarse en el tercer nivel del PBA —un edificio con considerable visita tanto nacional como internacional—, suelen pasar inadvertidas, solventar las medidas precautorias de acceso (si bien necesarias para el cuidado de un inmueble declarado monumento artístico) que llegan a desalentar a sus visitantes. Asimismo, parece fundamental cambiar la idea de que, por tratarse de un museo especializado, sus contenidos están acotados a los profesionales de la arquitectura. En esta tarea resulta esencial configurar un paquete museográfico que efectivamente acerque la cultura arquitectónica a estudiantes de diferentes grados, y despierte en ellos el interés por una disciplina cuyas obras



FIGURA 8. Acuarela original del plafón luminoso de cristal de la sala principal del Palacio de Bellas Artes, INBA (Dibujo: Geza Maróti, ca. 1910; cortesía: fototeca).

están indisolublemente presentes en nuestra cotidianidad. Es mi convicción que será a través del arduo trabajo de investigación y producción museográfica del MNA-INBA como éste mantendrá vigente el objetivo propuesto desde hace 30 años: rescatar, documentar y divulgar la arquitectura nacional e internacional para instrucción y deleite de presentes y futuras generaciones.

## Referencias

### INBA

1990 *Documentos para la historia de la arquitectura en México 3: El Museo Nacional de Arquitectura*, México, INBA/Conaculta.

### Leal, Juan Felipe

2010 *Anales del cine en México, 1895-1911. 1901: primera parte. Los teatros-salones*, México, Casa Juan Pablos.

### Martínez Orralde, Dolores

2014 Comunicación personal, 29 de julio.

### MNA-INBA

2014 *Compendio de exposiciones del Museo Nacional de Arquitectura*, México, MNA-INBA.

### Ortiz Híjar, Juan Manuel

2014 Comunicación personal, 4 de agosto.

### UNESCO

2015 *Lista del Patrimonio Mundial*, documento electrónico disponible en [[http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=45692&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=45692&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)], consultado en enero de 2015.

## Síntesis curricular del/os autor/es

### Cecilia Sánchez Zárate

Museo Nacional de Arquitectura (MNA),  
Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), México  
arq\_c\_sanchez@prodigy.net.mx

Licenciada en arquitectura (Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura [ESIA], Instituto Politécnico Nacional [IPN], México) y maestra en conservación y restauración de bienes culturales inmuebles (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía [ENCRyM], Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], México). Cuenta con cursos de especialización en museografía y comisariado de obra de arte. Se desempeña como asesora especializada en proyectos de intervención en diferentes despachos y ha impartido ponencias sobre temas relacionados a la valoración y rescate de la arquitectura de siglo XX. Actualmente colabora en la conformación, acondicionamiento y montaje de las exposiciones realizadas en el Museo Nacional de Arquitectura (MNA), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), México.

Postulado/Submitted 13.08.2014

Aceptado/Accepted 19.02.2015

Publicado/Published 25.06.2015





# Patrimonio histórico *versus* patrimonio moderno. Problemática de conservación del Edificio de los Poderes de Campeche, México

Historical Heritage *versus* Modern Heritage. Conservation Issues Concerning the Edificio de los Poderes (Building of Powers) in Campeche, Mexico.

**Raúl González Medina**

Arquitecto independiente, México  
glez\_raul@hotmail.com

**Aurelio Sánchez Suárez**

Centro de Investigaciones Regionales (CIR),  
Universidad Autónoma de Yucatán (UADY), México  
aurelio\_suarez@yahoo.com.mx

## Resumen

La subvaloración y un inconcluso proceso de apropiación son factores que han propiciado la destrucción del patrimonio moderno. Campeche, México, es ejemplo, como otras ciudades con patrimonio moderno, de esta paulatina destrucción patrimonial. Con edificaciones representativas de la arquitectura moderna, la ciudad amurallada de Campeche convivía con las diferentes categorías de patrimonio construido en su centro histórico, hasta la llegada de la propuesta de un Campeche esencialmente colonial, que aceleró la destrucción del patrimonio moderno. En este trabajo nos enfocamos en el caso del Edificio de los Poderes por ser el más representativo; no obstante, existe patrimonio moderno que está siendo afectado y es de vital importancia pensar en su protección.

## Palabras clave

patrimonio moderno; patrimonio histórico; conservación; Campeche; México

## Abstract

Modern heritage has been destroyed because of its undervalued status and because of an inconclusive process of appropriation. Campeche, Mexico, is an example of a place that, like

other cities with modern heritage, has suffered the gradual demolition of its cultural heritage. With the arrival of the proposal of conceiving Campeche as an essentially colonial city, the destruction of modern heritage accelerated: until then buildings representing modern architecture cohabited with constructions of other periods in the historical centre of the walled city. This CHRONICLE focuses on the case of the Edificio de los Poderes (Building of Powers) as the most representative example of modern heritage that is being affected. There are, however, other modern heritage buildings under threat that are in urgent need for protection.

## Key words

modern heritage; historical heritage; conservation; Campeche; Mexico

## Introducción

Con el pasar de los siglos se han expuesto muchas ideas y criterios sobre la protección del patrimonio<sup>1</sup> y se ha creado una conciencia respecto de ella, lo que denota tanto un enriquecimiento progresivo como, implícitamente, la creación de un lenguaje más fino y específico para su denominación, clasificación y preservación. La colaboración de múltiples organizaciones y autores, así como las nuevas investigaciones en materia de cultura, han contribuido a dicha evolución.

El tema de la conservación del patrimonio siempre ha sido controversial, en especial cuando se trata de la valoración de qué patrimonio es más importante o tiene más valor de conservación que otro (Muñoz Viñas 2003). La misma Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (CEUM 1972) en México establece categorías de patrimonio que dan preponderancia al arqueológico, protegen muy claramente al histórico, pero dejan en la ambigüedad y, por lo tanto, indefenso, al moderno, circunscrito al rubro “monumentos artísticos”. Esto ha propiciado que, durante decenios, muchas ciudades, en su acelerado proceso de novedad y crecimiento, hayan sufrido pérdidas en lo que se refiere al patrimonio arquitectónico del siglo XX (Calduch Cervera 2009).

En México la protección del patrimonio arquitectónico moderno se encuentra en problemas debido a diversos factores, entre ellos, la falta de actualización de instrumentos legales para su protección, el desconocimiento y

<sup>1</sup> Hablar de los criterios y conceptos es hablar de la historia y la teoría de la restauración, tema extenso que no es el objeto del trabajo; sin embargo, es importante recalcar que siempre ha existido pluralidad en las ideas. Muchos teóricos han generado aportaciones al campo de la restauración desde sus experiencias y estudios, destacando en México a Salvador Díaz-Berrio y Carlos Chanfón Olmos, que crearon corrientes teóricas. Componentes también de la esfera teórica son las cartas internacionales, que van generando nuevos conceptos y definiendo categorías.

la falta de difusión de sus valores, y la pérdida de archivos relacionados.

En lo que se refiere a la ciudad de San Francisco de Campeche, la producción de arquitectura moderna fue escasa; de sus edificios destacan los construidos durante el gobierno del entonces coronel José Ortiz Ávila (1961-1967), a cargo del arquitecto Joaquín Álvarez Ordóñez. En este periodo la ciudad sufrió alteraciones en su estructura y la pérdida de significativos monumentos históricos ante la construcción de edificios con un nuevo lenguaje formal, alejado de historicismos y con propuestas espaciales novedosas, además de fuentes, monumentos conmemorativos y avenidas, como el llamado Edificio de los Poderes, la Cámara de Diputados, el Centro Cívico Héctor Pérez Martínez, la Plaza de la República, el mercado Pedro Sainz de Baranda y las fuentes de las Estelas, de los Pescadores y de la Nacionalización (GEC 1963).

Campeche, una vez más, está cambiando rápidamente, y así como durante la década de 1960 se perdieron importantes edificios coloniales, en la actualidad las intervenciones, enfocadas en la reconstrucción de la ciudad amurallada, que busca resaltar el patrimonio histórico, ponen en peligro las construcciones realizadas durante el siglo XX, lo que refleja la poca valoración de una arquitectura a la que en 1994 se señaló como “inserciones de construcciones modernas y discordantes con el contexto histórico, como es el caso del palacio de gobierno y la Cámara de Diputados de la ciudad de Campeche” (INAH 2000:110). En esta tendencia, el patrimonio moderno: la arquitectura doméstica, la educativa, los edificios públicos y el arte urbano, se ha alterado o destruido. En esta contribución describiremos la valoración del patrimonio moderno y las afectaciones de un solo ejemplo de los muchos que hay en la ciudad, esto es, del Edificio de los Poderes.

## La ciudad de Campeche y José Ortiz Ávila

El desarrollo de la ciudad de Campeche ha estado condicionado desde su fundación, en 1540, por su ubicación frente al mar. La villa crecería con base en el modelo renacentista de traza rectangular, con una plaza excéntrica concebida como el centro religioso, político y comercial de la población (Lanz 1905; Leal Sosa 2003), y, por ser la única salida para muchos productos de interés para Europa y Estados Unidos, como el tabaco, la sal y el palo de Campeche, su actividad marítima y comercial la convertiría en el centro económico más importante de la península de Yucatán durante los siglos XVII y XVIII (Lanz 1905). Ya en la segunda mitad del siglo XIX, con la creación de otros puertos en la zona, Campeche dejó de ser un punto clave, por lo que disminuyó su actividad económica. Entonces, aislada del resto del país por tierra y con un puerto marítimo en decadencia, la ciudad entró en un periodo de poco desarrollo durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX (Lanz 1905; Pérez Sosa 2000).

Con la construcción del Ferrocarril del Sureste y del Circuito del Golfo y del Caribe, a mediados del siglo pasado, Campeche logró integrarse nuevamente con el resto del territorio nacional: el gobierno federal consideró en dicho momento que la ciudad representaba un punto estratégico para la integración física y socioeconómica de la península, pues, además de ser un punto de paso obligado dentro de dicho circuito, era puerto pesquero y de cabotaje (GEC 1963).

En 1961 comenzó un nuevo periodo gubernamental en la entidad, el del licenciado y coronel José Ortiz Ávila, que se caracterizaría por la promoción de grandes beneficios para el estado: se realizaron más de 3 000 obras, entre las que sobresalen la pavimentación de carreteras y la construcción de numerosos edificios públicos, escuelas y centros de salud (GEC 1963). También destacó la colonización del sur del estado, que hizo posible la llegada de más de 10 000 personas sin tierras que, provenientes de otros estados, formaron nuevas colonias que con los años han prosperado (GEC 1963). Ortiz Ávila fomentó, de igual manera, la industria apícola y pesquera, convirtiendo la miel campechana en un producto de exportación y duplicando la captura de especies marinas, con una flota pesquera que aumentó de 256 a 492 embarcaciones (GEC 1963; Sierra 1998).

Asimismo, durante el sexenio de Ortiz Ávila, la nueva condición territorial del estado dio como resultado la creación de un nuevo programa de desarrollo urbano para el futuro crecimiento de la ciudad capital, el cual se proponía la redistribución de la población y la ampliación del casco urbano mediante la reorganización lógica y uniforme de los usos y vialidades para satisfacer de manera adecuada las necesidades de sus habitantes (cfr. GEC 1963). El programa estaba basado parcialmente en el plan de desarrollo elaborado por el arquitecto y urbanista Domingo García Ramos durante el sexenio del licenciado Manuel López Hernández (1949-1955): el Campeche Nuevo —que ejecutaría su sucesor, el doctor Alberto Trueba Urbina (GEC 1963)—, consistente en ganar terrenos al mar, en los que se construirían nuevos edificios y vialidades (GEC 1963).

A pesar de las intenciones de conservar intacto el Campeche intramuros, las transformaciones realizadas durante 1961 y 1962 con base en el nuevo plan regulador tuvieron como consecuencia la pérdida de edificios del periodo virreinal e independiente, sobre todo en el primer cuadro de la ciudad, donde se demolieron el mercado, la aduana, los palacios de gobierno y municipal, así como la arquería morisca del edificio *Cuauhtémoc*, en cuyo sitio se erigieron los portales Revolución. Todas estas edificaciones formaron parte del patrimonio cultural material de Campeche que ahora podemos conocer sólo por fotografías y por la memoria de los ancianos habitantes de la ciudad.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> La arquería, constituida por arcos mixtilíneos, era de las pocas en

## El Edificio de los Poderes

El 20 de junio de 1962, el arquitecto Joaquín Álvarez Ordóñez dirigió una carta al coronel Ortiz Ávila, con copia para el señor arquitecto Guillermo Rossell de la Lama, subsecretario del Patrimonio Nacional, en la que exponía un diagnóstico del antiguo palacio de gobierno para que se decidiera acerca de su demolición y la edificación de uno nuevo:

Antiguo palacio de gobierno:

Aspecto urbanístico. El palacio de gobierno presentaba serios problemas de localización urbanística [...]: Invadía la vía pública y taponaba en forma de embudo la circulación de la Calle 8. Tapaba el viejo y bellissimo lienzo de la muralla a la que estaba adosado arbitrariamente. Ahogaba la proporción y perspectiva de la plaza.

Aspecto arquitectónico. Tenía nulo valor arquitectónico en virtud de que no conservaba ningún estilo determinado y constituía un hacinamiento desordenado de construcciones hechas en el transcurso de los 100 últimos años.

Aspecto ingenieril. Debido a lo viejo de la construcción, ésta se encontraba en muy malas condiciones de estabilidad, ya que las vigas de madera estaban todas podridas, constituyendo un peligro constante de derrumbe, ya que en festividades y recepciones había que distribuir a la gente con el fin de repartir la carga en toda el área, sintiéndose claramente la vibración y el movimiento de los pisos al caminar sobre ellos. Los techos y los muros se encontraban fuertemente dañados y en condiciones muy deficientes.

Aspecto funcional. El edificio no satisfacía el área ni las condiciones de funcionamiento necesarias en este tipo de edificaciones. La gran cantidad de área desperdiciada en patios y corredores hacía difícil y cara su conservación (GEC 1962).

El mismo documento hacía mención respecto del futuro destino del terreno del antiguo palacio después de su demolición:

- a) Deberá de eliminarse el tapón que constituía el palacio de gobierno en la calle para lo que deberá alinearse la calle al Eje que viene desde el Mercado.
- b) Se aumentará el área de la Plaza hasta el alineamiento que viene de la acera poniente de la misma calle.
- c) Se construirán las banquetas correspondientes en

---

América que estaban construidas en una plaza mayor, por lo que su pérdida es invaluable. El edificio del palacio de gobierno, que se erigió haciendo caso omiso de la muralla y del paseo de ronda frente al mar, constaba, hasta marzo de 1962, de tres secciones: gobierno del estado, H. Ayuntamiento y aduana. La noticia más lejana de este edificio informa que se encontraba funcionando con dos pisos: el palacio municipal, al centro; a la derecha, un piso que servía de juzgado de distrito, y a la izquierda una arquería de cuatro arcos, de un piso también, que se llamaba El Principal (Lanz 1905).

ambos lados de la calle, teniendo la del lado de la muralla un ancho de 1.80 [metros].

d) En el espacio sobrante entre la baqueta y el muro se sembrará pasto logrando un motivo decorativo en ese espacio a base de una fuente o un espejo de agua con una combinación de plataformas de diferentes pavimentos y a diferente nivel, donde se localicen figuras o estelas originales y de valor arqueológico.

e) La muralla se regenerará limpiándola de todo material extraño y se rejoneará con piedra en aquellos lugares donde se encuentre lastimada.

f) A la muralla se le aplicará el procedimiento necesario para “patinarla” a fin de darle el aspecto que presentan todos los demás tramos de murallas.

g) Para lograr el mejor funcionamiento de la muralla ésta se iluminará con luz de reflectores empotrados en muretes colocados sobre el césped.

h) El espacio que está situado en el interior del fuerte se ajardinará, iluminándose los muros en la forma ya descrita.

i) Se cerrará el espacio exterior con una reja que será de la misma forma de la existente en el Museo.

j) Se respetará rigurosa y absolutamente la muralla y todo aquello que tenga valor arquitectónico o histórico (GEC 1962).

De lo anterior resaltamos el poco interés que se tenía en el antiguo palacio de gobierno, al cual, pese a que formaba parte de los edificios representativos de la plaza mayor, se lo consideró de limitado valor —la prioridad era el lienzo amurallado— y se le acusó de generar una alteración de la morfología original del puerto, con su Plaza de Armas excéntrica dando al mar, lo que resultó en la demolición del inmueble.

La triste pérdida de este y otros edificios que formaron parte de la identidad del campechano dio paso a una nueva generación, que conformó el patrimonio moderno de la ciudad de Campeche que hoy está enfrentando problemas no sólo para su conservación sino para su existencia.

## Unidad de gobierno y Plaza de la República

El Edificio de los Poderes, como se describió anteriormente, es un diseño que integra dos elementos: la unidad de gobierno y la Plaza de la República, ambos construidos en la ciudad y puerto de Campeche a inicios del sexenio de José Ortiz Ávila, durante el periodo comprendido entre septiembre de 1961 y diciembre de 1962 (Figuras 1 y 2). Más tarde, en enero de 1963, lo inauguraría el presidente Adolfo López Mateos, como se había anunciado desde el principio del proyecto. La obra fue propuesta a solicitud del Gobierno del Estado de Campeche (GEC), y diseñada por el arquitecto Joaquín Álvarez Ordóñez, en colaboración con alumnos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) de la generación 1959 (GEC 1963).

En relación con la Plaza de la República, el 29 de agosto de 1962 se estaba realizando el colado de las losas que formarían a sus costados el “serpenteado de cantera”, lo que conceptualizaba el espíritu nacionalista de ese periodo.

De una carta escrita por el arquitecto Álvarez Ordóñez, dirigida al coronel Ortiz Ávila, con fecha 20 de junio de 1962, se obtuvieron los siguientes datos sobre el diseño del Edificio de los Poderes:

Aspecto funcional:

a) El espacio resultante (mismo que ocupara el antiguo palacio de gobierno) después de alinear la calle y la plaza es sumamente reducido para localizar adecuadamente todas las dependencias que deben estar incluidas dentro del edificio y sería imposible levantar una construcción en dicho lugar porque tataría la muralla que es de extraordinaria belleza y que forma parte del patrimonio histórico de la ciudad.

b) Si el edificio se localiza partiendo sobre columnas a fin de permitir la vista de la muralla a través del mismo, entonces habría necesidad de levantar una construcción de dos o más pisos, lo cual no sería de ninguna forma conveniente, pues desproporcionaría las dimensiones horizontales de la plaza, en la cual deben destacarse como valor vertical las torres de la Catedral, permaneciendo las edificaciones de la plaza en proporciones acentuadamente horizontales.

c) Sería oportuno aprovechar este momento para regenerar el estilo arquitectónico de la Plaza Principal logrando una armónica proporción de sus formas y colores, suprimiendo anuncios y elementos que no presentan valores de consideración arquitectónica o histórica.

Aspecto arquitectónico:

a) No habría de pensarse en construir un edificio moderno en el lugar donde se encontraba el Palacio antiguo, pues su arquitectura resultaría impropia y demasiado contrastada con el ambiente general del lugar.

b) De ninguna manera habría que sustituirlo, igualmente, por un edificio de estilo antiguo, pues aparte de ser un engaño estético, esto haría desmerecer el valor arquitectónico de los edificios que sí lo tienen verdaderamente ya que se trata de resaltar lo auténtico no confundiéndolo con falsos valores y anacrónicas imitaciones; resultaría inútil, pero debe apuntarse, lo doloroso que sería hacer un edificio en esas condiciones.

c) Es por ello que es absolutamente necesario respetar en esencia la traza de la vieja ciudad no construyendo edificios modernos ni tampoco edificios de falso estilo. Esta observancia vendría a aumentar el valor histórico del recinto amurallado, caso en el cual el Gobierno daría ejemplo de respeto y cultura al preservarse de violarlo.

Por lo anterior se deduce lo siguiente:

a) Construir un edificio moderno con las condiciones ne-



FIGURA 1. Vista aérea de la Unidad de gobierno, ciudad de Campeche, Campeche, México, en su diseño original (Fuente: Postal Mex Photocolor s. f.; cortesía: colección González Medina).



FIGURA 2. Vista de la fachada norte del Edificio de los Poderes, ciudad de Campeche, Campeche, México, con su diseño original (Fuente: Postal Mex Photocolor s. f.; cortesía: colección González Médina).

cesarias para el buen funcionamiento de las oficinas gubernamentales, fuera del recinto amurallado y en la zona céntrica más próxima a la Plaza de Armas, ubicándose de preferencia en un lugar que procure dar el espacio y la perspectiva en relación con la importancia y dignidad del Edificio de los Poderes.

No corresponde a ningún ordenamiento urbanístico el ubicar forzosamente el Edificio de los Poderes del Estado en la Plaza de Armas. De esto existen innumerables ejemplos en otras Capitales de Estados.

b) Habrá que tender a ir generando en forma inductiva para lograr el valor e importancia a la zona donde se ubique el nuevo edificio.

c) Desde el punto de vista arquitectónico hay que considerar que el edificio en cuestión deberá tener las condiciones de dignidad propias de los edificios de Gobierno.

d) A la vez deberá estar concebido en relación con los recursos económicos con que cuenta el Estado y de acuerdo con la tónica revolucionaria del Gobierno de Campeche. Será oportuno el cambio de nombre que desea darle el C. Gobernador al nuevo edificio al designarlo con el nombre de “Edificio de los Poderes”, en vez del inadecuado y tradicional “Palacio de Gobierno”. Arq. Joaquín Álvarez Ordóñez (GEC 1962).

El análisis, la disertación y las propuestas del arquitecto Álvarez Ordóñez no discordaban con lo que se estaba cimentando en el pensamiento de la conservación del patrimonio arquitectónico —recuérdese que los planteó en tiempos en que la teoría de la restauración estaba a punto de concretar la “Carta de Venecia” (UNESCO 1964)—: si bien no respetaba la historicidad del antiguo palacio de gobierno, el cual pudo haber sido restaurado y darle otro uso, sí mostraba interés por preservar el espacio urbano, el paisaje y las escalas originales de la Plaza de Armas; abogaba, asimismo, por la construcción de un edificio que evitara los falsos valores y anacrónicas imitaciones del estilo arquitectónico del periodo colonial. Respetaba la traza del recinto amurallado en una propuesta encaminada a una nueva arquitectura que no sólo fuera diferente estéticamente sino también en su significado, por

lo que la construcción recibió el nombre de Edificio de los Poderes, eliminando el acostumbrado título de palacio, aunque éste no pudo ser borrado de la memoria colectiva.

De los tres posibles sitios para la ubicación del futuro Edificio de los Poderes que propuso el arquitecto Álvarez Ordóñez: el situado frente al Cuartel Federal, entre la Calle 8 y la Avenida 16 de Septiembre; segundo, construir en el espacio de agua señalado, que quedaba entre las avenidas 16 de Septiembre, Ruiz Cortines, y la Calle 61, y, tercero, levantarlo entre las avenidas 16 de Septiembre y Ruiz Cortines, en el espacio de agua ubicado en la parte más importante del llamado Campeche Nuevo; se escogió, por razones que se desconocen, el primero.

Este predio, de 3381 m<sup>2</sup>, forma parte de los terrenos ganados al mar durante el sexenio del doctor Alberto Trueba Urbina (1955-1961), cuyo propietario era el profesor Rafael Alcalá Dondé, quien lo compró al gobierno del estado el 27 de julio de 1961 por 60000 pesos, misma cantidad que recibió tras donarlo de manera irrevocable al propietario original (GEC 1962). A éste se sumó el predio que se encuentra al otro lado de la Calle 61, entre la Calle 8 y la Avenida 16 de Septiembre, donde anteriormente estuvo el muelle de la ciudad, que data de 1777, era la continuación de la Calle 59 y tenía aproximadamente 16 m de ancho y 125 m de largo (GEC 1962). Tras la realización del proyecto del Campeche Nuevo, este terreno, que era propiedad de la federación, fue donado al Ayuntamiento de la ciudad, con fecha de 30 de diciembre de 1957, por decreto presidencial (GEC 1962).

La Plaza de la República y la unidad de gobierno, destinados a formar el nuevo centro cívico de la ciudad de Campeche, donde, aparte de estar emplazados los poderes del estado, se realizarían los actos de orden cívico y cultural que en épocas anteriores se realizaban en la Plaza de la Independencia, constituían el punto central y más importante de los nuevos espacios que se construían a la par alrededor del recinto amurallado en el nuevo Circuito Baluartes y en los terrenos ganados al mar. En la Plaza de la República se encuentra la escultura de un águila estilizada que simboliza a la patria, proyectada con motivos regionales de carácter moderno (GEC 1962; GEC 1963).

La unidad de gobierno se edificó sobre un basamento de 1.20 m de altura, en el que se encuentra el estacionamiento, y está compuesto por dos cuerpos principales. El primero de ellos, que era el *mezzanine*, contenía las oficinas de mayor concurrencia pública, cuyas fachadas longitudinales cuentan con murales con tema de la Revolución realizados por el muralista mexicano José Chávez Morado, que son un bello ejemplo de la integración, buscada en esos tiempos, entre el arte y la arquitectura (GEC 1963). El segundo —y mayor— cuerpo, que contenía las oficinas de los poderes Ejecutivo y Judicial, así como la presidencia municipal, se resolvió en cuatro niveles, en cuyas fachadas longitudinales se aprecia una celosía fabricada de manera expresa para el edificio. Particularmente en la que encara a la Plaza de la República se encuentra un balcón y, a su lado, el escudo de la ciudad de Campeche, tallado por el maestro Arturo Gil Mendiuti por encargo del entonces gobernador Manuel López Hernández para el antiguo palacio de gobierno, el cual se rescató durante su demolición (GEC 1963). Este cuerpo tiene como remate una campana, igualmente rescatada del antiguo palacio, que se utilizó en la ceremonia del 15 de septiembre, y en su azotea, un helipuerto y un salón de usos múltiples a los cuales se tenía acceso directo desde la oficina del gobernador (GEC 1962; GEC 1963).

Parte del patrimonio inmueble por destino del edificio son los dos murales de mosaico, de 3 m por 18 m cada

uno, fabricados con piedras de diferentes colores, ubicados en el área del *mezzanine*. El mural del sur, *Historia de Campeche*, da a la Calle 8 del centro histórico, encarando a la ciudad antigua, a manera de homenaje a sus antiguos constructores mayas y españoles, y en su última parte, al lado derecho, vemos a un hombre de rasgos mestizos que, ubicado a un costado del nuevo edificio, apunta hacia la lejanía mostrándonos el camino hacia nuevos tiempos. Por otro lado, en el mural norte, *Los constructores de Campeche*, que se encuentra del lado del Campeche Nuevo, vemos al indígena que libera sus cadenas para dar paso a la construcción, precisamente, de un nuevo Campeche (GEC 1963; Silva 2001). Estos mosaicos están en excelentes condiciones, pues a principios de 2009 se restauraron, con lo que recobraron los vivos colores que se habían perdido con el paso del tiempo.

Anexo en la parte posterior, sobre el mismo basamento que el palacio de gobierno, se encuentra el edificio de forma octaédrica, originalmente rodeado por un espejo de agua, que alberga a la Cámara de Diputados y se utiliza para la celebración tanto de las sesiones del Congreso del Estado como de otros actos cívicos. En el basamento de este edificio se localizan las oficinas del Congreso, dispuestas alrededor de un patio central en un esquema en forma de *U*, a las que se accede descendiendo por unas escalinatas que se encuentran en la Calle 8 y en la Avenida 16 de Septiembre y que comunican a una pequeña plaza a nivel del sótano, entre el basamento del conjunto y el baluarte de San Carlos.

Frente a la fachada frontal del Edificio de los Poderes, al otro lado de la Calle 61, se ubica la Plaza de la República, compuesta por tres secciones. La central es una plaza dura destinada a actos de tipo cívico y cultural. En dicho espacio, dentro de una fuente, se encuentra la escultura de un águila —a la que ya nos hemos referido—, la cual, junto con dos astas, forma el remate visual de la plaza. Los cuerpos laterales están constituidos por áreas verdes delimitadas por medio de un murete recubierto de cantera que, con diseño de greca, recorre la plaza de manera longitudinal, representando el cuerpo de la serpiente (GEC 1962; GEC 1963).

Este conjunto, a pesar de estar próximo a la villa antigua y de haberse proyectado con un lenguaje moderno, propio de sus tiempos, permitía que la ciudad siguiera teniendo la vista al mar (que recuperó cuando fue destruida la muralla del tramo en el que se ubica la puerta de tierra), ya que los edificios de gobierno se encontraban desplantados sobre pilotes, influencia —podría considerarse— de los “cinco puntos de una nueva arquitectura” de Le Corbusier; es decir, esto permitía conservar la imagen de ciudad puerto desde el recinto amurallado. De igual manera, la construcción de la Plaza de la República consintió la permanencia del espacio en el que anteriormente se encontraba el muelle fiscal y permite observar sin mayor obstáculo tanto los restos del sistema defensivo como los edificios históricos situados a lo largo de la

Calle 8, resultado —asumimos— de las intenciones de conservación expresadas por el arquitecto Álvarez Ordóñez en sus cartas al coronel Ortiz Ávila.

Con el paso de los años, el conjunto ha sufrido cambios que han operado no sólo en su detrimento sino también en el de su entorno, en su mayoría, como consecuencia de que aquél, extralimitado en su capacidad, se ha visto alterado por ampliaciones que no han considerado la esencia formal del edificio.

Las primeras modificaciones que sufrió el edificio —de cuya data no encontramos información— fueron la eliminación del espejo de agua que rodeaba el volumen de la Cámara de Diputados y la ampliación del pequeño cubo de cristal que albergaba originalmente las circulaciones verticales. En la actualidad este cuerpo de cristal cubre la mayor parte del basamento y cuenta con un entrepiso en la parte frontal del edificio que, además de impedir la vista hacia el mar desde la Calle 8, entre la 61 y la 63, también afecta la naturaleza formal del inmueble.

Durante el periodo gubernamental 1985-1991 se agregó el elevador que comunica directamente la oficina del gobernador con el estacionamiento subterráneo. Al siguiente periodo (1991-1997) se eliminó el remate del volumen principal que comprendía el helipuerto y el salón de usos múltiples. Durante 1997-2003 se retiró la escalera que encaraba a la Plaza de la República y se colocaron macetas de gran tamaño en el basamento del edificio, ocasionando la ruptura de la circulación directa a la plaza y el primero de los daños al concepto del conjunto, quedando sólo el balcón gubernamental y la campana como única vinculación entre la plaza y el Edificio de los Poderes (Figura 3).

La Plaza de la República (Figuras 4, 5 y 6) no queda exenta de modificaciones. Dentro del espíritu de la inscripción en la Lista de Patrimonio Mundial de la ciudad amurallada de Campeche, el gobierno del estado



FIGURA 3. Vista de la fachada norte del Edificio de los Poderes, ciudad de Campeche, Campeche, México, con el volumen agregado para la construcción del elevador (Fotografía: Raúl González Medina 2013).

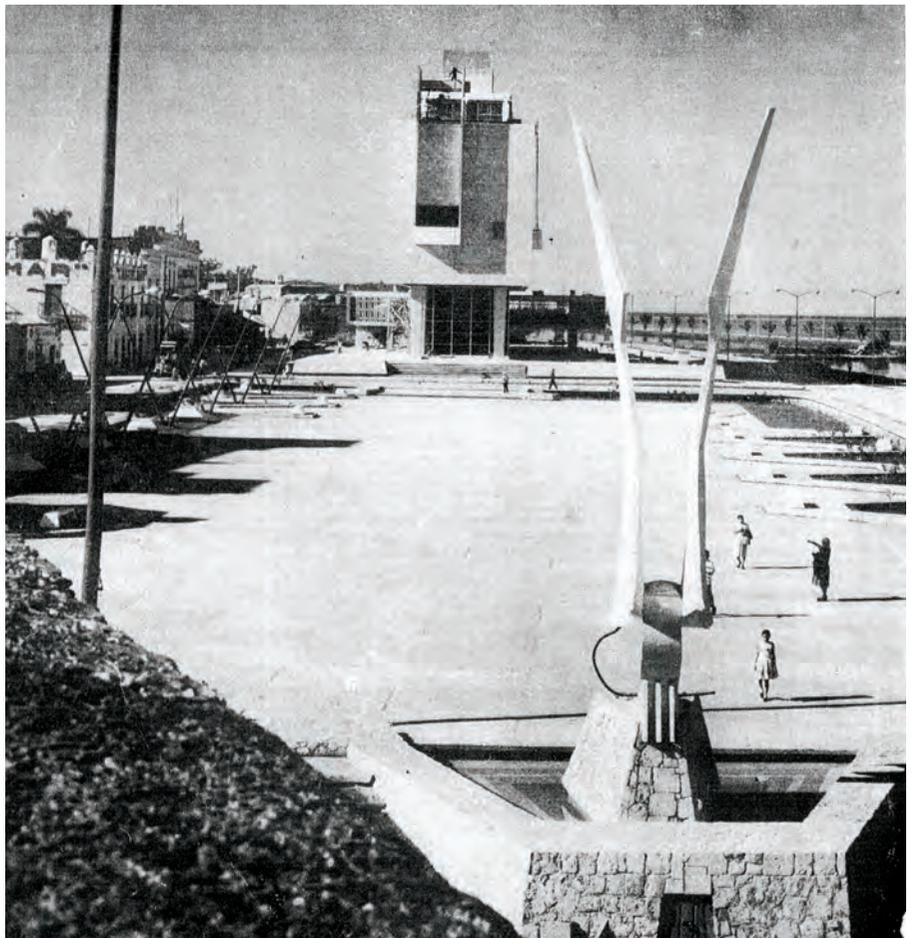


FIGURA 4. Imagen de la Plaza de la República, ciudad de Campeche, Campeche, México, en la que se observan las escalinatas que vinculan al Edificio de los Poderes con la plaza, vista desde el Baluarte de la Soledad (Fuente: GEC 1963).



FIGURA 5. Imagen de la Plaza de la República desde el Edificio de los Poderes, ciudad de Campeche, Campeche, México, en la actualidad, con la remodelación realizada (Fotografía: Aurelio Sánchez 2013).

comenzó una serie de acciones para resaltar el Campeche colonial, por lo que se propuso la reconstrucción de la muralla en el tramo donde se ubica la puerta de mar. De la propuesta presentada,<sup>3</sup> sólo se reconstruyó el tramo que unió la puerta de mar con el baluarte de la Soledad; el paisaje arquitectónico no se vio afectado, pero con el incremento vehicular y la falta de estacionamientos públicos, el gobierno (2003-2009) tomó la decisión de utilizar la plaza como estacionamiento, como se pudo apreciar a lo largo de varios años en la ciudad de Campeche. Durante los años 2013 y 2014 se siguieron reconstruyendo lienzos de muralla de la parte sur y oriente de lo que era el recinto amurallado.

### Reflexiones finales

En la actualidad podemos apreciar los cambios que se están dando en la capital del estado de Campeche, principalmente con la reconstrucción de la muralla. Las intervenciones realizadas en la ciudad intramuros y en los barrios tradicionales, fruto del desconocimiento, la mala

<sup>3</sup> El ICOMOS Yucatán solicitó al Centro INAH-Campeche y a la Secretaría de Cultura de la entidad información sobre el proyecto; sólo se obtuvo la contenida en la presentación dada a los medios de comunicación, pero no se contó con la relativa a un proyecto de restauración o conservación.



FIGURA 6. Edificio de los Poderes, ciudad de Campeche, Campeche, México: se puede observar que ya no conservan las escaleras con dirección a la plaza y que la planta baja ha sido cubierta (Fotografía: Raúl González Medina 2013).

evaluación de los inmuebles y la tendencia conservacionista en algunas de ellas, propiciadas por la idea de priorizar la imagen colonial de Campeche, ponen en peligro las construcciones edificadas durante el periodo 1961-1962. La falta de valoración de las obras modernas ha causado, asimismo, que la mayoría estén en muy malas condiciones, lo que pone en riesgo su permanencia.

La problemática planteada se observa claramente en las alteraciones que ha sufrido el Centro Cívico Héctor Pérez Martínez en sus pavimentos y su estructura espacial; actualmente ya es difícil distinguir la nave original del mercado Pedro Sainz de Baranda debido a las transformaciones de que ha sido objeto y a que ha propasado su capacidad, ocasionando el adosamiento de puestos improvisados en sus andadores; la fuente de los Pescadores, en el barrio de San Francisco que aún conserva habitantes dedicados a la pesca, fue demolida para ser sustituida por una réplica que se encuentra a unos cuantos metros del sitio original. También es notable el deterioro y las modificaciones de otras edificaciones modernas, como el Edificio de los Poderes con la construcción de un elevador y remodelaciones en su interior, así como la Cámara de Diputados con ampliaciones en la parte inferior, y la Plaza de la República, la cual ha perdido su conceptualización original de la serpiente y el águila para dar paso al muelle que resalta la puerta de mar del Campeche amurallado, perdido, así, por completo, su vínculo —ya merjado por la eliminación de las escaleras que los unía conceptualmente— con el Edificio de los Poderes.

Si bien desde 2003 se fundó el capítulo mexicano de Documentación y Conservación del Movimiento Moderno en arquitectura (DOCOMOMO) que tiene como fin la documentación, el registro y la conservación del patrimonio arquitectónico del siglo pasado, en el estado de Campeche no ha tenido fuerte impacto en la preservación de este patrimonio, como tampoco en el fomento de una cultura de conservación y la difusión de los valores de este periodo no sólo desde el punto de vista arquitectónico sino también cultural, social y económico.

Para ejemplificar mejor esta realidad, citamos las conclusiones del XV Simposio Interamericano de Conservación del Patrimonio Monumental emitidas en octubre de 1994:

Que la escasez de recursos destinados por sociedades y gobiernos al estudio y preservación de este patrimonio hace ineficaces las acciones que se inscriben en un marco más amplio que el de las intervenciones puntuales; debido a fallas en las leyes y reglamentos o en su aplicación, proliferan las inserciones de construcciones modernas y discordantes con el contexto histórico, como es el caso del palacio de gobierno y la Cámara de Diputados de la ciudad de Campeche (ICOMOS México 2000:110).

Parte de las recomendaciones de este simposio fue que Campeche se promoviera como patrimonio mundial y,

ante esta postura, se subvaloró la obra artística de la ciudad vinculada con el centro histórico. No obstante, en el Tercer Encuentro Nacional de Arquitectura del Siglo xx, celebrado en Puebla durante los primeros días del mes de junio de 2006, se propuso:

Sobre el caso Campeche, sensibilizar a las autoridades locales, y en particular a la oficina relacionada con el sitio inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial, sobre los valores de la arquitectura moderna, en especial de aquel patrimonio relacionado directamente con la zona declarada (ICOMOS México 2007:111).

Esto demuestra que la valoración del patrimonio del siglo xx se ha ido transformando con el tiempo y que si bien en el pasado su aliento vanguardista colaboró con la desaparición de importantes construcciones en el área de la plaza principal y con la pérdida de parte del escenario histórico del Campeche colonial e independiente, ahora son un legado irremplazable, prueba de la evolución de la ciudad.

Por lo anterior, se considera indispensable la intervención de colectivos profesionales, medios de comunicación y entidades gubernamentales que genere conciencia del compromiso social que representa la conservación, revitalización, catalogación, protección y conocimiento de la producción del movimiento moderno en el país, pues, a pesar de haberse edificado en tiempos cercanos, es parte de nuestro patrimonio.

La realidad de hoy en Campeche no ha cambiado mucho: persiste la preponderancia hacia el Campeche colonial, la ciudad y el puerto amurallado, lo que está originando más pérdidas del patrimonio moderno, pérdidas que también son parte de la memoria histórica de la ciudad. En un afán de recrear escenográficamente la plaza principal de la ciudad, con el edificio del poder político, se reconstruyó el antiguo palacio de gobierno, pero sólo en su sección central en la primera etapa, continuando la construcción de las otras secciones en la actualidad. El uso de este edificio semirreconstruido es de biblioteca, pero, para darle el estatus de edificio gubernamental aunque sea por una sola noche al año, se trasladaron la campana y el acto del grito de Independencia, ceremonia que se celebraba, unida a la tradición de la Feria de San Román, en el Edificio de los Poderes. Al habersele negado esta función, la Plaza de la República (Figura 7), contenedora del pueblo que asistía al acto, pasó a ser ya un espacio abierto que funcionó un tiempo como estacionamiento y que ahora, con su nuevo diseño de muelle, le impide mantener las funciones que propiciaba su diseño original, es decir, como la plaza del Edificio de los Poderes.

Nuevamente, este espíritu histórico del Campeche amurallado ha llevado al gobierno a destruir y desvincular por completo a la Plaza de la República del Edificio de los Poderes. Un nuevo diseño para escenificar el paisaje



FIGURA 7. Vista de la Plaza de la República desde el Baluarte de la Soledad, ciudad de Campeche, Campeche, México, con el nuevo diseño (Fotografía: Aurelio Sánchez 2013).

marino junto a la puerta de mar ha cambiado el concepto y la forma de la plaza; se han construido desniveles para albergar cuerpos de agua y construir un simulacro de muelle frente a dicha puerta.<sup>4</sup> El águila, que era representativa de la plaza, quedó aislada de su contexto y preservada como una pieza de museo. Así, terminamos este trabajo preguntándonos: ¿será posible que sea parte de este concepto de *ciudad museo*? Lo cierto es que este diseño, que empieza en el otro extremo del baluarte de la Soledad, no fue del todo funcional al cambiar el agua por área verde, amén de que queda inconcluso por razón de que el proyecto de continuar la reconstrucción de la muralla traerá quizás nuevas ideas escenográficas.

Pareciera ser que la idea de conservación del patrimonio moderno en Campeche es la demolición de monumentos y su reconstrucción a pocos metros de su sitio original, en lugar de buscar soluciones urbanísticas y diseños morfológicos que privilegien la conservación del patrimonio edificado. Como ejemplo, baste señalar la fuente de los Pescadores (Figura 8), ubicada, como se ha dicho, en el barrio de San Francisco; la fuente del Progreso, emplazada junto al baluarte de San Carlos sobre la lí-

<sup>4</sup> El reciente proyecto de recuperación y puesta en valor de la imagen urbana de la ciudad histórica de San Francisco de Campeche propone reconstruir el lienzo de muralla que falta, para dar en la plaza la imagen general del mar golpeando la muralla.

nea de la construcción del lienzo de muralla, y la escuela primaria Justo Sierra, en el extremo oriente extramuros del recinto amurallado, los cuales se demolieron y reconstruyeron a escasa distancia de su primer emplazamiento,<sup>5</sup> con la pérdida de su valor de autenticidad, en decisiones que privilegiaron el diseño urbano de las vialidades ante la conservación del patrimonio moderno.

Campeche ha tenido características únicas en su patrimonio edificado, como lo fueron los portales mixtilíneos en su Plaza de Armas, destruidos, junto con las fachadas de los edificios que complementaban el frente de la cuadra, para dar paso, quizá, a la idea de arquitectura colonial de los portales de arco de medio punto, ya con la falta de los portales del antiguo palacio de gobierno. En su concepción y temporalidad, se pretendía que la construcción de arquitectura considerada hoy patrimonio moderno se integrara al patrimonio histórico. No obstante que ocupó espacios colindantes y cercanos al centro histórico de la ciudad, su diseño procuró mantener la visual al mar, aunque estilísticamente no se integró al patrimonio ya edificado. Como todo proceso de apropiación y valoración, fue rechazado por tendencias conservadoras. Hoy en día este proceso de apropiación y valoración del patrimonio moderno no se ve en Campeche. Se ha

<sup>5</sup> A excepción de la fuente del Progreso, que se reconstruirá en el barrio de Guadalupe.



FIGURA 8. Reconstrucción de la fuente de los Pescadores, ciudad de Campeche, Campeche, México, a unos metros de la original, misma que fue demolida posteriormente (Fotografía: Raúl González 2013).

perdido parte del patrimonio moderno, se ha desfigurado su morfología, y si no se propicia el diálogo entre especialistas de las diferentes categorías del patrimonio, seguirá preponderando uno sobre otro, con la consecuente destrucción del más débil.

## Referencias

Calduch Cervera, Juan

2009 "El declive de la arquitectura moderna: deterioro, obsolescencia, ruina", *Palapa* IV (11): 29-43.

CEUM

1972 "Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas", *Diario oficial de la Federación*.

Conti, Alfredo

2003 *El patrimonio moderno en la Lista del Patrimonio Mundial*, México, Conaculta/INAH.

Díaz-Berrio Fernández, Salvador

1999 "Teoría de la restauración: avance o retroceso", XVIII Simposio Internacional ICOMOS, Guadalajara, Jalisco, México.

GEC

1962 *Inmuebles del gobierno del estado*, Campeche, GEC.

1963 *Programa de Desarrollo Urbano de Campeche*, Campeche, GEC.

ICOMOS

2007 "Conclusiones", *Tercer Encuentro Nacional de Arquitectura del Siglo XX*, Puebla, ICOMOS.

INAH

2000 *Conservación del patrimonio monumental. Veinte años de experiencias*, México, INAH.

Lanz, Manuel A.

1905 *Compendio de historia de Campeche*, Campeche, El Fénix.

Leal Sosa, Jacqueline

2003 *La plaza como eje rector de la vida en Campeche*, Campeche, Conaculta/INAH.

Muñoz Viñas, Salvador

2003 *Teoría contemporánea de la restauración*, Madrid, Síntesis.

Pérez Sosa, Artemio

2000 *Historia de Campeche: 460 años después de su fundación, 1540-2000*, México, Prado.

Sierra, Carlos Justo

1998 *Breve historia de Campeche*, México, El Colegio de México/FCE.

Silva, José de Santiago

2001 *José Chávez Morado: vida, obra y circunstancias*, México, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato (IECG).

UNESCO

1964 "Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios", *II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos*, Venecia, Italia.

## Síntesis curricular del/os autor/es

### Raúl González Medina

Arquitecto independiente, México  
glez\_raul@hotmail.com

Licenciado en arquitectura (Universidad Marista de Campeche [UMarista-Campeche], México) con la tesis "El patrimonio moderno en la ciudad de Campeche (1961-1962)". Ha participado en proyectos de investigación vinculados con el patrimonio moderno. Actualmente labora como diseñador arquitectónico e investigador independiente.

### Aurelio Sánchez Suárez

Centro de Investigaciones Regionales (CIR),  
Universidad Autónoma de Yucatán (UAdY), México  
aurelio\_suarez@yahoo.com.mx

Doctor en arquitectura (Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], México) y posdoctorado en humanidades (Colegio de Ciencias y Humanidades [CCH], UNAM, México). Investigador titular de la unidad de ciencias sociales del Centro de Investigaciones Regionales (CIR), Universidad Autónoma de Yucatán (UAdY), México. Imparte cátedra y dirige tesis en los posgrados de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA), Instituto Politécnico Nacional (IPN), unidad Tecamachalco, y en el posgrado en patrimonio y desarrollo sustentable de la Universidad Autónoma de Campeche (UAC), todos en México. Ha sido titular de proyectos de investigación y publicaciones en revistas nacionales e internacionales sobre cultura maya, arquitectura vernácula, conservación del patrimonio cultural, espacios abiertos y transculturación urbana. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) y Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), México.

Postulado/Submitted 10.01.2014

Aceptado/Accepted 26.01.2015

Publicado/Published 25.06.2015



# Museo Memoria y Tolerancia de la ciudad de México. Aproximación crítica con dos contrapesos

Museo Memoria y Tolerancia (The Museum of Memory and Tolerance) in Mexico City: A Critical Approach with Two Other Museums as Counterweights.

Alejandra Fonseca Barrera

Universidad del Rosario (UR), Colombia;  
Universidad del Externado (Uexternado), Colombia  
alejafonse@gmail.com

Sebastián Vargas Álvarez

Universidad Iberoamericana (UIA), México  
legionesdeclio@gmail.com

## Resumen

Esta contribución plantea un acercamiento crítico al Museo Memoria y Tolerancia (MMyT) de la ciudad de México, México, desde el punto de vista de los contenidos históricos y la propuesta museológica, así como de la experiencia del visitante promedio que acude a él. Para complementar el panorama de los museos de memoria en esta ciudad, se presentan como contrapesos el Memorial del 68 del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Universidad Autónoma de México, (M68, CCUT, UNAM, México) y el Museo Casa de la Memoria Indómita (MCMI, México). Este REPORTE surge a partir de la observación etnográfica que los autores realizaron en la visita a los mencionados museos durante el primer semestre de 2014.

## Palabras clave

museos memoriales; memoria colectiva; visitantes; museología; México.

## Abstract

This paper provides a critical approach to the Museo Memoria y Tolerancia (MMyT, Museum of Memory and Tolerance) in Mexico City, Mexico, by presenting the historical content and museological proposal of the museum as well as by depicting the experience of the average visitor. In order to give a complete picture of Mexico City's memorial museums, this research explores –as counterweights to the MMyT– the Memorial del 68 del Centro Cultural Universitario Tlatelolco,

Universidad Autónoma de México, (M68, CCUT, UNAM, The Memorial Museum of the University Cultural Centre Tlatelolco, National Autonomous University of Mexico, Mexico) y el Museo Casa de la Memoria Indómita (MCMi, The Museum House of Untamed Memory, Mexico). This CHRONICLE is the result of ethnographic research conducted by the authors while they visited the three museums mentioned during the first semester of 2014.

## Key words

memorial museums; collective memory; visitors; museology; Mexico

## Introducción

Los museos memoriales son una nueva modalidad de museos de historia que se manifiesta durante la segunda mitad del siglo XX como una más de las respuestas a la necesidad de explicar y recordar hechos límite tales como el genocidio, la tortura o la desaparición forzada con el claro objeto de reflexionar sobre estos acontecimientos traumáticos y sus consecuencias (Williams 2007; Velázquez Marrón 2011). Se trata, como nos recuerdan Joan Santacana i Mestre y Francesc Xavier Hernández Cardona (2011:103), de “conceptos que surgen en latitudes muy diversas, desde Argentina, Chile o El Salvador, hasta Sudáfrica, Indochina o Europa [...] como una especie de memoriales reparadores, para mantener vivo el recuerdo de la barbarie y luchar contra la impunidad de sus autores intelectuales o materiales”, y, por lo tanto, de lugares del “sin olvido” y del “nunca más”: de construcción de una conciencia histórica, pero a la vez de espacios públicos de duelo y dignificación para las víctimas y, en muchos casos, para la reconciliación y reconstitución del tejido social.

A este tipo de museos se asocia, en su origen, el interés por la memoria colectiva tanto en la academia como en la esfera pública y el ámbito jurídico-político durante la segunda

mitad del siglo XX, especialmente en las décadas de 1980 y 1990, *boom* que se explica tanto por la aceleración de las percepciones del tiempo y la experiencia histórica propias de la globalización capitalista, esto es, por un nuevo “régimen de historicidad” presentista caracterizado por la sensación de incertidumbre a futuro y la preocupación por el patrimonio y la preservación de los vestigios del pasado (Hartog 2007), como por la irrupción del testimonio de la víctima o sobreviviente de grandes sucesos traumáticos, especialmente el holocausto judío en Alemania, el *apartheid* en Sudáfrica y las dictaduras militares en América Latina, con sus efectos en las políticas de memoria y justicia transicional.<sup>1</sup>

En 2010 se inauguró en la ciudad de México una institución de estas características, el Museo Memoria y Tolerancia (MMYT), cuya misión fundamental es:

Difundir la importancia de la tolerancia, la no violencia y los derechos humanos. Crear conciencia a través de la memoria histórica, particularmente a partir de los genocidios y otros crímenes. Alertar sobre el peligro de la indiferencia, la discriminación y la violencia para crear responsabilidad, respeto y conciencia en cada individuo (MMYT 2014a).

El presente texto crítico pretende aproximarse a este museo desde el punto de vista de los contenidos históricos y la propuesta museológica, pero especialmente de la experiencia del visitante promedio que acude a visitarlo. Por ende, se trata de un reporte de campo que toma en

<sup>1</sup> Sobre estos fenómenos existe una amplia literatura. Pueden consultarse algunos estudios clásicos o introductorios, como los de Traverso (2007), Huyssen (2002), Jelin (2002) y Erll (2012). Por cuestiones relativas a la extensión y objetos de este reporte, no ahondaremos en estas problemáticas ni en los —de por sí complejos— debates que han suscitado en las décadas recientes, pero creemos pertinente ubicar en este contexto nuestro caso de estudio.

cuenta las formas en que se presenta y comunica el discurso museológico (dispositivos museográficos), y los espacios y recorridos propuestos a los públicos, para cuya elaboración partimos de la observación etnográfica realizada *in situ* durante el primer semestre de 2014. Para complementar el panorama de los museos de memoria en esta ciudad, se revisan como contrapesos al MMYT otros dos casos: el Memorial del 68 del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Universidad Nacional Autónoma de México (M68, CCUT, UNAM) y el Museo Casa de la Memoria Indómita (MCMi).

## El Museo Memoria y Tolerancia (MMYT) de la ciudad de México

El MMYT abrió sus puertas en 2010 con el objetivo de generar conciencia sobre la gravedad de los grandes crímenes de la historia de la humanidad (especialmente el genocidio), así como acerca de la importancia de la tolerancia, la no violencia y el respeto a los derechos humanos. El museo se encuentra en uno de los edificios que circundan la plaza Juárez del Centro Histórico de la ciudad de México, contiguo a la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) y prácticamente enfrente del centenario Hemiciclo a Benito Juárez en la Alameda Central, esto es, en uno de los núcleos de la esfera pública de la capital del país (Figura 1). La elección de esta ubicación no fue gratuita: nos habla de la pretensión de este museo de posicionarse como uno de los “lugares de memoria” privilegiados de la ciudad,<sup>2</sup> como tampoco lo

<sup>2</sup> Tomamos la categoría “lugar de memoria” de la obra colectiva dirigida por el historiador francés Pierre Nora, noción que se refiere a aquellos artefactos culturales (materiales, simbólicos y/o funcionales), cuyo papel es mantener y materializar el recuerdo colectivo, especialmente cuando ya no existe una reproducción orgánica de la memoria social —propia, según Nora (2008), de sociedades premodernas o tradicionales—. A la luz de

fue —creemos— la fecha de apertura, en el año de la conmemoración del bicentenario de la Independencia y centenario de la Revolución mexicanas.

Según la página web del museo, éste constituye un espacio de reflexión y acción que da la bienvenida a todo tipo de público, particularmente a los jóvenes, principales receptores de la “conciencia histórica” que el museo aspira a estimular (MMyT 2014a). Se trata de un edificio de 7 niveles en 7000 m<sup>2</sup> de terreno, de los cuales 1500 m<sup>2</sup> son construidos. Cuenta con biblioteca y mediateca, sala para exposiciones temporales, centro educativo, auditorio y tienda.

Lo primero que el visitante se encuentra al llegar al museo es el estricto control en cuanto al recorrido de la exhibición por parte de su personal. En la taquilla se hace patente la limitación inicial: se debe escoger entre contratar una visita guiada o rentar un dispositivo MP3 con una audioguía. A la pregunta sobre si podíamos realizarla autónomamente, nos comentaron que sí era posible, pero que así nos demoraríamos más tiempo. Optamos por rentar la audioguía que, junto con la entrada al museo, costó 70 pesos por persona.<sup>3</sup>

El recorrido “sugerido” comienza en el último nivel, al cual un elevador en el *hall* central conduce a los visi-

---

esta teoría, un monumento, un libro de historia, un museo, una cátedra, un himno o una conmemoración, todos pueden considerarse “lugares de memoria”.

<sup>3</sup> La admisión al museo guiada y audioguiada cuesta 84 pesos, o 69 si es libre; para estudiantes, maestros y personas mayores de 60 años, 70 y 55 pesos, respectivamente. Consideramos que el costo de admisión está muy por encima de la media de los museos del Distrito Federal, aun teniendo en cuenta que se trata de un museo privado. Nos preguntamos hasta qué punto, además, es intencional que la única salida del museo se encuentre en la tienda, lo cual obliga al público a pasar por este espacio. En todo caso, por las razones anteriores, es evidente que el MMyT es un museo que presta demasiada importancia a las estrategias de *marketing* y ventas.

tantes. Allí se accede a la primera parte del museo, correspondiente a la *memoria*, donde se expone la historia de la *Shoá*, el holocausto perpetrado por el régimen nazi contra el pueblo judío, así como otros genocidios importantes del siglo XX y la emergencia de la Corte Penal Internacional (CPI). Posteriormente, el público atraviesa unas escaleras que conectan con la segunda parte del recinto: *tolerancia*, en la que se plantean reflexiones sobre ésta, así como acerca de la no violencia, la discriminación y los derechos humanos. Si

al visitante le quedan tiempo y energía —lo cual es poco probable, dadas las dimensiones del museo, la saturación museográfica y la complejidad y carga emotiva de los contenidos expuestos—, puede acceder a las exposiciones temporales, los centros de documentación o el espacio dedicado a los niños.

Uno de los grandes problemas del museo en términos de la disposición museográfica y de la representación historiográfica es el desequilibrio existente tanto entre los contenidos históricos exhibidos co-



FIGURA 1. Fachada principal del Museo de Memoria y Tolerancia (MMyT), México (Fotografía: Alejandra Fonseca Barrera, 2014; cortesía: MMyT).

mo entre los conceptos de memoria y tolerancia: en total hay 17 salas dedicadas al holocausto judío, mientras que sólo ocho están destinadas a los otros seis genocidios que figuran en el museo (Armenia, Yugoslavia, Ruanda, Camboya, Darfur y Guatemala),<sup>4</sup> y la sección del museo consagrada a la memoria es posiblemente el doble de grande que la dedicada a la tolerancia, que es donde, nos parece, debería hacerse más énfasis, en virtud de que es el espacio donde el público puede hacer una reflexión más dinámica y activa sobre su contexto y su presente a partir de las nociones de no discriminación, no violencia, respeto a la diferencia y tolerancia (Figura 2).

¿Cuál es la razón detrás de este orden impuesto? ¿Por qué el pago de la admisión con recorrido libre es la última opción que se ofrece en las taquillas? ¿A qué obedecen los desequilibrios entre la experiencia del holocausto y otros genocidios, así como entre las secciones de *memoria* y *tolerancia*? Una posible hipótesis a estos interrogantes es que el MMYT parte de un sector privado: la comunidad judía en México, respaldada por importantes corporaciones y grupos económicos que, a nuestro entender, buscarían posicionar una memoria particular, casi privada, como una experiencia paradigmática y universal.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> En contraste, en el catálogo impreso del museo estos contenidos están mucho mejor balanceados: 17 páginas se dedican al holocausto, mientras que los otros seis casos ocupan 47. La sección de *tolerancia* se limita a siete páginas (MMYT 2011).

<sup>5</sup> Durante las últimas décadas, el holocausto se ha convertido en “el” paradigma de acontecimiento traumático en diversos ámbitos, tales como las ciencias sociales y humanas, la esfera pública, el contexto jurídico-político y las industrias culturales (cine, televisión, cómics, internet, etc.). En los años ochenta buena parte del debate sobre el pasado nazi en Alemania y Estados Unidos giró en torno de la “comparabilidad” (o no) del holocausto judío, sobre su carácter de “único” (Mann, Nolte y Habermas 2011). El problema aquí es que se tiende a invisibilizar una multiplicidad



FIGURA 2. Entrada a la sección *Tolerancia* del MMYT, México (Fotografías: Alejandra Fonseca Barrera, 2014; cortesía: MMYT).

Si bien, en teoría, el museo no busca configurar una jerarquización de eventos traumáticos o de víctimas,<sup>6</sup> nos parece que en la práctica es evidente cómo se termina por establecer un posicionamiento sobresaliente de experiencias traumáticas y víctimas: el holocausto y los judíos, respecto de otras. La pieza destacada de la colección, un vagón de tren de Auschwitz —una magnífica fuente para aproximarse al terror de los campos de exterminio, del acontecimiento límite— ilustra esta centralidad de “la memoria” de la que se está hablando en el museo.

de historias y experiencias traumáticas no pertenecientes a la historia europea u occidental, o bien a interpretarlas y comprenderlas a partir del filtro de la experiencia emblemática (la *Shoá*), no de su propia historicidad. Sobre estas cuestiones, véase Traverso (2012).

<sup>6</sup> “Ante la apabullante cantidad de crímenes que han violentado el devenir de la humanidad, resulta complejo definir un criterio para la conformación de la exhibición. Anteponiendo siempre que esta selección no pretende generar una jerarquización del mal, del sufrimiento de las víctimas ni de la gravedad del crimen” (MMYT 2014a). Koselleck (2011:51, 134) ha sido muy enfático al advertir sobre los peligros de este tipo de jerarquizaciones de las víctimas y del dolor.

Ahora bien, si consideramos la importancia de las guías y de los equipos educativos en los museos, siempre debe prevalecer un equilibrio entre éstos y la libre aproximación del público al entorno museal, lo que en este caso está muy constreñido: el MMYT adopta un modelo conductista en el que se dificulta establecer el diálogo públicos-museo y se reproduce un discurso dado y unilateral. A pesar de presentar una museografía aparentemente “innovadora”, su estrategia educativa y su discurso museológico son tradicionales: incluso en espacios interactivos y participativos donde se cuestiona a los visitantes, sus eventuales respuestas están inducidas por la carga moral implícita en las preguntas. Por ejemplo, en una de las salas sobre los campos de exterminio se invita al visitante a alinearse con alguno de los tres “prismas” que representan las actitudes de la sociedad europea frente a la guerra y el exterminio: la indiferencia, la aceptación de la acción de los perpetradores o la protesta en busca de justicia. Nosotros consideramos que existe allí una presión sobre el público que por lo general los conducirá a escoger la tercera opción, la políticamente correcta, lo cual pue-

de contribuir, por un lado, a diluir la complejidad del proceso histórico, y, por el otro, a que no se comprenda el contexto en el que dichas actitudes y elecciones fueron muy distintas de lo que pueden ser hoy en día.

No obstante que la narrativa del museo se concentra en los crímenes de lesa humanidad del siglo xx —lo cual es entendible en la medida en que también es un museo sobre genocidio—,<sup>7</sup> derecho internacional y justicia transicional, sería deseable que tuviera una mayor profundidad histórica enfocada en lo local (México) y regional (América Latina), teniendo en cuenta que en ambos contextos diversas experiencias traumáticas propias de la modernidad se han articulado con la discriminación, la intolerancia y la violencia, problemáticas sociales que el MMyT pretende combatir. Luego sería muy interesante que el museo preguntara a los visitantes sobre la relación entre conquista y genocidio (Traverso 2012:175, 208), así como respecto de las violencias que desde el siglo xix ha generado la consolidación del Estado-nación moderno en nuestras sociedades (Rufer 2012:9-43).

En el segmento tolerancia se presentan aspectos muy interesantes y pertinentes, como el planteamiento de la noción de estereotipo en relación con la intolerancia y la discriminación, y su reproducción en los medios de comunicación masiva, y se transmite un mensaje político relevante a partir del cual realmente se puede explotar la función pedagógica del museo; sin embargo, desafortunadamente tiene un menor peso en el conjunto de éste. En esta sección se encuentra la sala “Nuestro México”, que constituye el único vínculo con el contexto social y

comunitario en el que se inscribe el recinto,<sup>8</sup> la cual si bien destaca la diversidad del país no sólo en términos étnicos o culturales sino con base en criterios como generación, región y religión, entre otros, lo hace con un discurso que, en nuestra opinión, corre el riesgo de deslizarse hacia los lugares comunes propios de un multiculturalismo ingenuo y acrítico, por ejemplo, la exotización de la diferencia. En esta sala la figura del otro se presenta como sujeto exótico, aparentemente opuesto al ciudadano mexicano blanco-mestizo (posición de subjetividad que seguramente es la que interpela a la mayoría de los visitantes), una alteridad que debe “tolerarse”. En suma, el museo representa y habla por el otro, como se puede leer en el siguiente aparte del catálogo:

Los pueblos indígenas deben de poder vivir como son, en sus tierras originales o en cualquier otro lugar, con dignidad y en armonía con los demás. Los indígenas desean mantener su identidad espiritual, conservar sus dioses y sus templos, sus maneras de hablar y de pensar, su diversidad, su forma de ser mexicanos (MMyT 2011:84).

Así, México sólo aparece en *tolerancia*; en *memoria* lo hace sólo como correlato del holocausto, lo cual ¿significa que no ha habido genocidios en México ni crímenes de lesa humanidad?, ¿o que no existen conflictos armados, violencia, traumas? ¿Cuál es la razón para la omisión de estos fenómenos en un museo sobre memoria en México? ¿Por qué esta desconexión con el contexto local y la comunidad? Cuando en la pági-

<sup>8</sup> La otra excepción son las reproducciones de fragmentos de prensa en las salas sobre el holocausto, en donde se retrata la visión de la opinión pública mexicana de la época respecto de la guerra y los crímenes contra los judíos europeos. Este ejercicio intertextual es interesante, pero, lamentablemente, no se mantiene en las salas correspondientes a los otros genocidios.

na web (MMyT 2014a) se justifica la existencia del museo en México, se hacen referencias a argumentos universales y abstractos, mas no a las problemáticas concretas de la sociedad mexicana actual:

¿Por qué en México? Memoria y Tolerancia ve nuestro México como un país de libertad, de riquezas inigualables, de gente cálida e incluyente, que enfrenta día a día retos que sólo con una sociedad consciente e involucrada se pueden superar. Para ello, esta iniciativa pretende motivar a la sociedad mexicana a reflexionar en torno a nuestro papel y [...] responsabilidad en el acontecer de nuestro entorno (MMyT 2014a).

Terminamos nuestro recorrido en la sala de exposiciones temporales, en la que *Movimiento por la Paz, con Justicia y Dignidad* (MMyT 2014b) (Figura 3) estaba en exhibición y daba cuenta de las luchas de un movimiento social amplio que se ha expresado contra la violencia de las últimas décadas en México, lo cual se manifiesta en crímenes tales como la desaparición forzada, los feminicidios, la trata de personas y la discriminación de los migrantes mexicanos en Estados Unidos, entre otros. Su primera parte muestra la historia de este movimiento que nació tras el asesinato Juan Francisco Sicilia Ortega —hijo del escritor mexicano Javier Sicilia, líder del movimiento— en Morelos en 2011 (MMyT 2014b), y que convocó a multitudinarias caravanas —denominadas *del Consuelo, del Perdón y de la Paz*— a lo largo y ancho de la República mexicana y de Estados Unidos. Las otras dos partes de esta exposición: *Geografías de dolor e Identidades extraviadas*, curadas por Isolda Osorio y Mónica González, respectivamente, están constituidas por proyectos fotográficos con testimonios de las víctimas (MMyT 2014b:31-63 y 65-81). La muestra es a todas luces fundamental para dar cabida a la problemática de las desapariciones forzadas y la violencia actual en

<sup>7</sup> La categoría de “genocidio” fue acuñada por el jurista polaco Raphael Lemkin (1944:79-95) para tipificar (y juzgar internacionalmente) crímenes masivos, como la masacre contra la población armenia en 1915 y el holocausto judío durante la Segunda Guerra Mundial; se utilizó por primera vez en los juicios de Núremberg en 1945.

México dentro del MMyT, aunque, desde nuestro punto de vista, su estatus de exposición temporal tiende a subordinarla frente a la permanente, considerada como lo realmente “importante”, el relato que trasciende en el tiempo y en el espacio a aquellas propuestas meramente transitorias.<sup>9</sup>

Algo similar sucede con la biblioteca y el centro educativo, que si bien presentan materiales complementarios muy importantes, no se encuentran dentro del núcleo del museo y propenden a que únicamente los utilicen especialistas, investigadores e interesados en el tema (no el público en general), como constatamos en nuestra visita.

### Los dos contrapesos

Terminaremos esta contribución con una breve presentación a manera de contrapesos, críticos y complementarios a la visita del MMyT, de dos museos-espacios para la memoria, también ubicados en la ciudad de México. Por un lado, el M68 (Figura 4)—que desde 2007 se encuentra en el CCUT, UNAM, sobre las avenidas Flores Magón y Eje Central, a un lado de la Plaza de las Tres Culturas— expone la historia del movimiento estudiantil y la masacre del 2 de octubre de 1968, y donde el testimonio y el recurso audiovisual cobran gran importancia (CCUT-UNAM 2014).

El eje principal de la colección, compuesta por objetos y material de fotografía, audio y video que contextualizan el movimiento del 68, son las 57 entrevistas (más de 100 horas de grabación) a personajes destacados de dicho movimiento (CCUT-UNAM 2014) (Figura 5). Nos parece

<sup>9</sup> Así sucedió con la exposición de carácter crítico del Museo Nacional de Colombia (MNC) con motivo del bicentenario de la Independencia, duramente cuestionada por sectores tradicionales de la academia y directivos del Ministerio de Cultura. Se desmontó para retornar al antiguo y complaciente guion acorde con los relatos tradicionales de la historia y la identidad colombianas (Vargas Álvarez 2010:147, 150).



FIGURA 3. Entrada a la exposición *Movimiento por la paz con justicia y dignidad*, junto a una colección de pañuelos bordados en honor a las víctimas de la violencia en México, MMyT, México (Fotografía: Alejandra Fonseca Barrera, 2014; cortesía: MMyT).



FIGURA 4. Fachada del Memorial 68 (M68), Centro Cultural Tlatelolco (CCUT), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México (Fotografía: Sebastián Vargas Álvarez, 2014; cortesía: Memorial 68 [M68], Centro Cultural Tlatelolco [CCUT], Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], México).

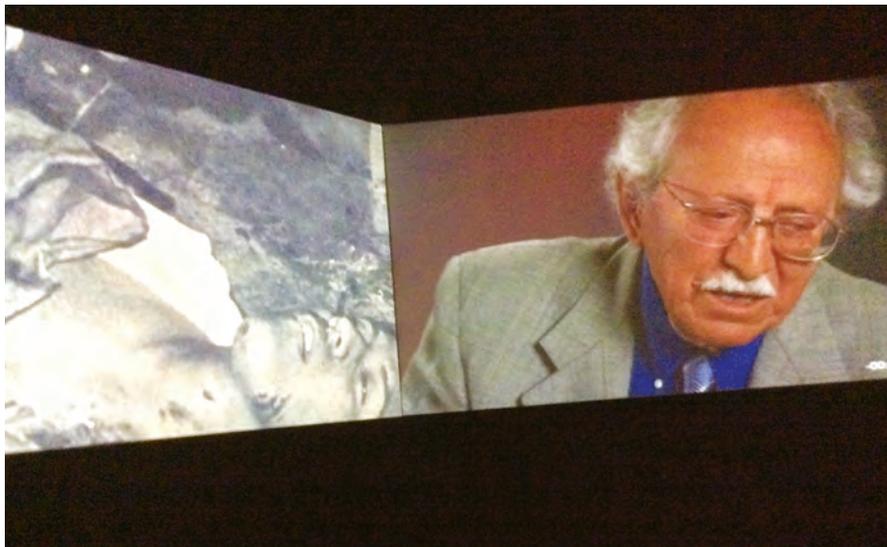


FIGURA 5. Video Testimonio del Profesor Fausto Trejo, Memorial 68 (M68), Centro Cultural Tlatelolco (CCUT), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México (Fotografía: Sebastián Vargas Álvarez, 2014; cortesía: Memorial 68 [M68], Centro Cultural Tlatelolco [CCUT], Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], México).

claro que este museo ofrece una mirada parcial del acontecimiento: la del estudiante, la de la víctima de la masacre. La UNAM se presenta como lugar de enunciación para introducir en el relato nacional una contramemoria y asegurarse un papel preponderante en ella, a pesar de lo cual el memorial nos sirve para entender una parte de la historia que estuvo oficialmente silenciada durante mucho tiempo (Vázquez Mantecón 2007).

Por su parte, el MCMi es una iniciativa del comité ¡Eureka! que agrupa a madres y familiares de desaparecidos durante la llamada *guerra sucia* en México en las décadas de 1970 y 1980, liderada por la figura precursora de quien fuera senadora de la República entre 2006 y 2012, Rosario Ibarra de Piedra<sup>10</sup> (MCMi 2015) (Figura 6). En 2006, el Gobierno del Distrito Federal (GDF) entregó bajo Permiso de Administración Temporal Revocable al comité el inmueble ubicado en Regina 66, en el centro histórico, para que se

<sup>10</sup> Activista nacida en Saltillo, Coahuila (1927). Fundadora del comité ¡Eureka!, ha sido senadora, diputada federal, candidata al Nobel de la Paz y la primera mujer candidata a la presidencia de México.

constituyera en un museo que describiera la historia de los desaparecidos políticos, así como las luchas de los movimientos de familiares y víctimas por la verdad, la justicia y los derechos humanos (MCMi 2015). En 2009 se iniciaron los trabajos de adecuación de la casa, y el museo se inauguró el 14 de junio de 2012 (MCMi 2015). Sobre su fachada se lee el lema: “¡Vivos los llevaron, vivos los queremos!”. En las pocas salas de este museo se hacen menciones a la represión al movimiento estudiantil del 68 y el *halconazo* del 71, a la experiencia de la tortura a partir de una instalación interactiva, y a las luchas sociales de los familiares de desaparecidos, simbolizadas en la mesa y la máquina de escribir desde donde doña Rosario escribió y difundió sus demandas y las de sus compañeras.

A diferencia del MMyT y, en menor medida, del M68, el MCMi no cuenta con grandes despliegues museográficos ni tecnológicos, ni con un equipo extenso, por lo que es un excelente ejemplo de que con pocos recursos, pero con creatividad, es posible asumir los retos museológicos para transmitir un discurso coherente, participativo y, en especial, de cara a la comunidad en la que se inscribe —y que visita— el

museo. Desafortunadamente, como pudimos evidenciar en nuestro recorrido por los recintos aquí reseñados, el MCMi no es muy conocido y, en contraste con el MMyT, no recibe gran confluencia de público.

Uno de los recursos de que hacen uso tanto el MMyT como el M68 y el MCMi es el del lenguaje del arte. En particular este último plantea cada sala con la instalación de una obra de arte que da cuenta de los diferentes acontecimientos históricos que allí se narran. Pero estas piezas no sólo son simples traductores de una serie de hechos traumáticos que ocurrieron en un momento determinado, sino también manifestaciones particulares que cada artista expresa en relación con los hechos expuestos, convirtiéndose en herramienta museográfica (Cortés Severino 2009). En cuanto al MMyT, en la sección de *tolerancia* lo primero que se encuentra el visitante es una serie de fotografías y pinturas que hablan sobre la diversidad cultural. En el M68, a su vez, se insertan dentro de la exposición obras como *Cuentos patrióticos*, del artista belga radicado en México Francis Alÿs, que potencian y/o cuestionan la información proporcionada en la museografía de la muestra (Figura 7).

De esta forma, estas instituciones museísticas hacen uso del arte, en tanto lenguaje, como medio para acercar sus contenidos a los diversos públicos a los que sirven. Esta forma universal de entendimiento, capaz de generar empatía, tender puentes de comprensión sobre temáticas tan difíciles de transmitir y poner en escena, se metamorfosea, entonces, en dispositivo de memoria (Bennett 2005).

Algo que tienen en común estos tres espacios es que su discurso museográfico no se centra en las grandes colecciones. Si bien cada museo exhibe objetos icónicos (el vagón original de Auschwitz en el MMyT; la puerta barroca de la Preparatoria 1 que el 29 de julio de 1968 recibió del Ejército un disparo de bazuca en el M68 y el escritorio y la máquina de escribir de doña Rosario Ibarra



en el MCM), su interés no es únicamente dar a conocer una colección, sino evocar momentos y despertar emociones a partir de las piezas y su puesta en escena.

Ninguno de los museos analizados posee montajes abigarrados de objetos originales, sino más bien se concentra en recursos museográficos, instalaciones artísticas, dispositivos de comunicación y montajes didácticos, de acuerdo con el interés de cada museo en provocar en el público diferentes experiencias, pues “el mensaje principal de los museos se centra cada vez más en las historias que cuenta y en los modos en que habilita y aloja las experiencias de sus visitantes” (Alderoqui y Pedersoli 2011:36). Cada objeto que se presenta se rodea de la información suficiente para facilitar su lectura, para que el público que lo observa lo contextualice y se potencie, así, una observación detenida, y, lo que creemos que más interesa a estos tres museos: para producir una experiencia basada en las emociones, especialmente a través de los testimonios de los protagonistas de los acontecimientos traumáticos.

En conclusión, el MMyT y sus contrapesos descritos tratan tres memorias particulares (de la comunidad judía y los crímenes de lesa humanidad cometidos en el siglo XX, del movimiento estudiantil del 68, y de las víctimas y familiares de desaparecidos de la *guerra sucia*), pero de implicación amplia en la sociedad; tres museos memoriales que, en nuestra opinión, es útil visitar en su conjunto para aprehender la verdadera complejidad que significa hablar hoy en México de memoria y tolerancia.

## Referencias

- Alderoqui, Silvia y Constanza Pedersoli  
2011 *La educación en los museos: de los objetos a los visitantes*, Buenos Aires, Paidós.
- Bennett, Jill  
2005 *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press.

FIGURA 6. Tres perspectivas del Museo Casa de la Memoria Indómita (MCM), México (Fotografías: Sebastián Vargas Álvarez, 2014; cortesía: MCM).

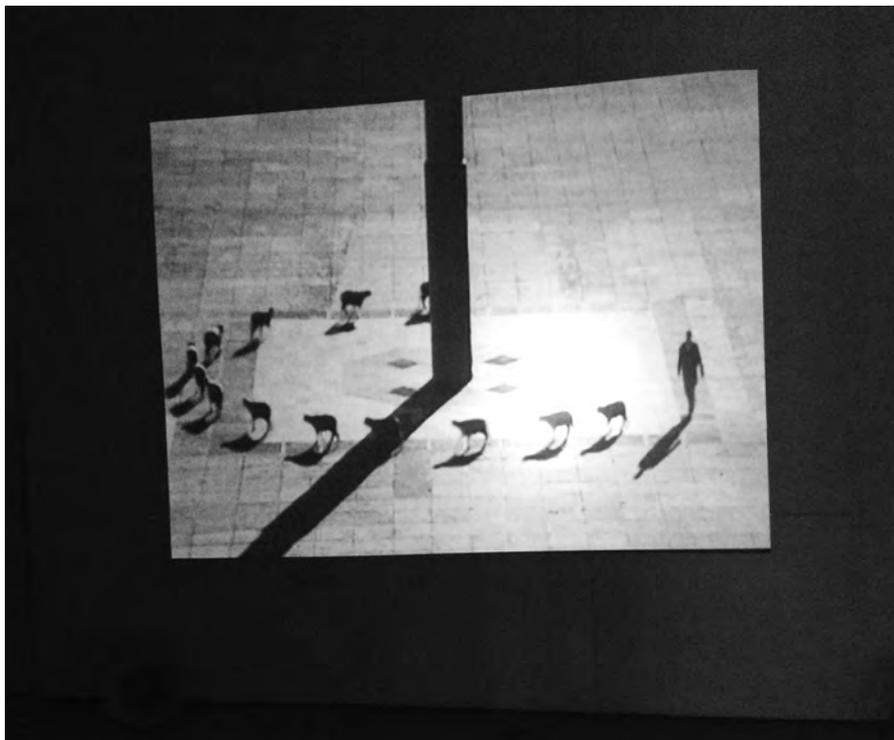


FIGURA 7. Registro visual de *Cuentos patrióticos* de Francis Alÿs (1997), proyectado en el Memorial 68 (M68), Centro Cultural Tlatelolco (CCUT), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México (Fotografía: Sebastián Vargas Álvarez, 2014; cortesía: Memorial 68 [M68], Centro Cultural Tlatelolco [CCUT], Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], México).

#### CCUT-UNAM

2014 *Memorial del 68*, documento electrónico disponible en [<http://www.tlatelolco.unam.mx/museos1.html>], consultado en junio de 2014.

#### Cortés Severino, Catalina

2009 “Lugares, sustancias, objetos, corporalidades y cotidianidades de la memoria”, *Errata*, 0: 140-162.

#### ErlI, Astrid

2012 *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, Bogotá, Universidad de los Andes.

#### Hartog, François

2007 *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, UIA.

#### Huyssen, Andreas

2002 *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE.

#### Jelin, Elizabeth

2002 *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España.

#### Koselleck, Reinhart

2011 *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Ministerio de la Presidencia.

#### Lemkin, Raphael

1944 *Axis Rule in Occupied Europe. Laws of Occupation—Analysis of Government—Proposal for Redress*, New York, Carnegie Endowment for International Peace: 79-95.

#### Mann, Thomas, Ernst Nolte y Jürgen Habermas

2011 *Hermano Hitler. El debate de los historiadores*, México, Herder.

#### MCFI

2015 *Museo Casa de la Memoria Indómita (MCFI)*, documento electrónico disponible en [<http://museocasadelamemoriaindomita.com/curatorial.html>], consultado en febrero de 2015.

#### MMyT

2011 *Museo Memoria y Tolerancia (MMyT)*, catálogo, México, Ediciones La Caja.

2014a *Misión, visión y Objetivos*, documentos electrónicos disponibles en [<http://www.myt.org.mx/Mytespaniol.pdf>], consultados en junio de 2014.

2014b *Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, Tres años*, catálogo, México, MMyT/Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad/Ford Foundation.

#### Nora, Pierre

2008 *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Montevideo, Trilce.

#### Rufer, Mario (coord.)

2012 *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*, México, Conacyt/ Itaca.

#### Santacana i Mestre, Joan y Francesc Xavier Hernández Cardona

2011 *Museos de historia. Entre la taxidermia y el nomadismo*, Gijón, Trea.

#### Traverso, Enzo

2007 *El pasado: instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Madrid, Marcial Pons.

2012 “Comparar la Shoah. Preguntas abiertas”, en Enzo Traverso (ed.), *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo xx*, Buenos Aires, FCE, 175-208.

#### Vargas Álvarez, Sebastián

2010 “200 años de construir colombianos”, Reseña de la exposición *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, *Memoria y Sociedad*, 29 (14): 147-150.

#### Vázquez Mantecón, Álvaro

2007 *Memorial del 68*, México, Turner.

#### Velázquez Marroni, Cintia

2011 “El museo memorial: un nuevo espécimen entre los museos de historia”, *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, 3 (2): 26-32.

#### Williams, Paul

2007 *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities*, New Haven, Yale University Press.

## Síntesis curricular del/os autor/es

### Alejandra Fonseca Barrera

Universidad del Rosario (UR), Colombia;  
Universidad del Externado (Uexternado), Colombia  
alejafonse@gmail.com

Artista plástica y maestra en museología y gestión del patrimonio (Universidad Nacional Colombia [UNC], Colombia). Es profesora de la Facultad del Medio Universitario (Universidad del Rosario [UR], Colombia), de la Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural (Universidad del Externado [UExternado], Colombia), y de la Especialización Superior en Museos, Historia y Patrimonio de la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), sede Ecuador, instituciones en donde ha impartido los cursos de Educación y Museos. Se ha desempeñado como coordinadora del área educativa del Museo Colonial de Bogotá (MC) Museo Iglesia Santa Clara de Bogotá (MISC) y comunicadora educativa del Museo de la Independencia, Casa del Florero (MICEF), Bogotá, todos en Colombia.

### Sebastián Vargas Álvarez

Universidad Iberoamericana (UIA), México  
legionesdeclio@gmail.com

Historiador y maestro en estudios culturales (Pontificia Universidad Javeriana [PUJ], Colombia). Estudiante de doctorado en historia (Universidad Iberoamericana [UIA], México), se desempeña actualmente como profesor de asignatura (UIA, México). Ha sido profesor e investigador de los programas de historia en la Universidad del Rosario (UR) y la PUJ, así como en el departamento de pedagogía de la Uniminuto, todas en Colombia. Entre sus áreas de investigación se encuentran las representaciones históricas y las relaciones entre memoria e historia. Actualmente desarrolla una tesis doctoral sobre políticas de la conmemoración en el marco de la celebración del bicentenario en Colombia y México.

Postulado/Submitted 01.08.2014  
Aceptado/Accepted 02.03.2015  
Publicado/Published 25.06.2015



# *200 años del Palacio de Minería: su historia a partir de fuentes documentales*

*200 Years of the Palacio de Minería (Mining Palace):  
A History Based on Documentary Sources*

Guadalupe de la Torre Villalpando

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM),  
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México  
gdelatorre.deh@inah.gob.mx

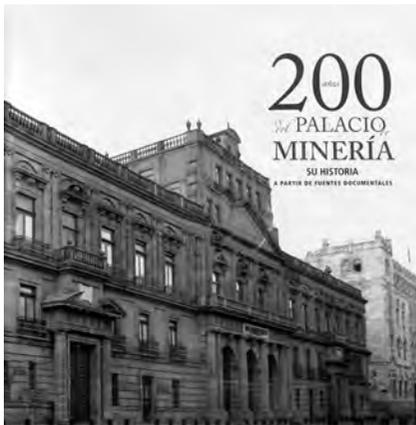


FIGURA 1. Portada del libro *200 años del Palacio de Minería: su historia a partir de fuentes documentales*, Francisco Omar Escamilla González (coord.), México, FI-UNAM/Sociedad de Ex alumnos de la FI-UNAM, 2013.

## Resumen

El libro *200 años del Palacio de Minería: su historia a partir de fuentes documentales* es una obra conmemorativa producto de tres años de investigación de once profesionistas, congregados en un equipo interdisciplinario formado por historiadores, arquitectos, restauradores y sociólogos. El hilo conductor del texto es la historia de la construcción del antiguo Colegio de Minería de la ciudad de México, y de las intervenciones de que ha sido objeto a lo largo de estos dos siglos para mantener su integridad física y para adecuar sus espacios a nuevos usos que requería la enseñanza de la ingeniería, sin olvidar el contexto que hizo posible su edificación, las adaptaciones y su permanencia. Temas que los autores indagaron a partir de un conjunto de fuentes documentales importante y del estudio del propio edificio que conserva evidencias y huellas de diversas intervenciones.

## Palabras clave

Palacio de Minería; Colegio de Minería; monumento histórico; Manuel Tolsá, Antonio Villard, México

## Abstract

The book *200 años del Palacio de Minería: su historia a partir de fuentes documentales* (*200 Years of the Palacio de Minería [Mining Palace]: A History Based on Documentary Sources*) is a commemorative work, product of a three-year research project fulfilled by an interdisciplinary team of eleven specialists consisting of historians, architects, restoration experts and sociologists. The central focus of the volume is the history of the construction of the ancient Mining School of Mexico City and of the interventions the building has undergone during the last two centuries: interventions carried out in order to maintain the physical integrity of the school of mining and to adapt its

spaces to new uses required by the teaching of engineering - by taking into account the context that gave shape to the construction of the building, its modifications and its continuity. The authors explored those themes on the basis of a collection of important documentary sources, by studying the evidence the building itself that retains and the traces of its various interventions.

## Key words

Palacio de Minería (Mining Palace); School of Mining Engineering; historical monument; Manuel Tolsá, Antonio Villard, Mexico

*200 años del Palacio de Minería: su historia a partir de fuentes documentales* (Escamilla González 2013a), publicado por la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México (FI-UNAM, México) y su Sociedad de Ex alumnos, salido de la imprenta en noviembre de 2013, es un libro colectivo conmemorativo a dos siglos de haberse concluido la edificación y de establecerse ahí el antiguo Colegio de Minería.

La obra es una magnífica edición de gran formato, de 708 páginas, con un índice onomástico y 294 imágenes; respecto de éstas, cabe destacar la excelente reproducción del material gráfico recopilado, labor significativa en sí misma, puesto que no simplemente ilustra los textos, sino es parte de la investigación. Esta indagación y rescate iconográficos incluyen material histórico del Museo Nacional de Historia del Instituto Nacional de Antropología e Historia (MNH-INAH, México), y del propio Colegio de Minería, consistente en fotografías, litografías o planos, así como en tomas fotográficas recientes y levantamientos en tercera dimensión, en los cuales se aprecian, por un lado, detalles tanto del sistema constructivo como de las etapas de edificación y las zonas afectadas por efecto de hundimientos diferenciales de la obra arquitectónica, y, por el otro, ilustraciones de la maquinaria y herramientas utilizadas en su construcción, entre

otras. Por su parte, los pies de fotografía no sólo identifican la imagen en cuestión sino también ponen de relieve, mediante textos explicativos, su importancia y significación.

El libro es producto de tres años de investigación de once profesionales congregados en un equipo interdisciplinario de historiadores, arquitectos, restauradores y sociólogos provenientes de diferentes instituciones, entre las que se encuentran el propio INAH, la UNAM, la Universidad Iberoamericana (UIA, México) y el Archivo General de Notarías del Distrito Federal (AGNDF, México), quienes trabajaron integrados al seminario de investigación permanente “Constructores, mano de obra, técnicas y materiales de construcción en México, siglos XVI-XX. El punto de vista social para los monumentos históricos”, iniciativa de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH-INAH, México).

No obstante que el llamado *Palacio de Minería* ha sido un edificio emblemático de la ciudad de México, el estudio de su construcción y de sus posteriores adaptaciones y restauraciones no se había llevado a cabo de manera tan rigurosa y exhaustiva. Como bien menciona Francisco Omar Escamilla González (2013b:35-39) en el prólogo de la obra que aquí se reseña, ya otros autores habían escrito sobre el tema, pero la fortuna de contar, de un tiempo a esta parte, con la documentación ordenada y catalogada del archivo histórico del colegio, ha hecho posible su consulta y, en consecuencia, la investigación a fondo y detallada del proceso constructivo del edificio de esta institución educativa. Cabe entonces reconocer los trabajos que antecedieron a este gran volumen y que han sido de consulta obligada para sus propios autores: *Colegio de Minería, noticias sobre su origen y erección*, de José María Castera (1841); *Datos para la historia del Colegio de Minería*, de Santiago Ramírez (1890), y las tres obras que llevan por título *El Palacio de Minería*: la de Manuel Francisco Álvarez (1910); la

de Justino Fernández (1951), y la publicada por la Sociedad de Ex alumnos de la FI-UNAM (1977).

La interdisciplinariedad y el manejo de tan diversas fuentes son dos cualidades más de este libro. La búsqueda que sus autores emprendieron en una diversidad de acervos, entre los que, por supuesto, destacan el propio Archivo Histórico del Palacio de Minería (AHPM, México), el Archivo General de la Nación (AGN, México) y los archivos históricos del Distrito Federal “Carlos de Sigüenza y Góngora” (AHDF, México), el AGNDF y el de la Academia de San Carlos (ASC-UNAM, México), dan cuenta de la exhaustiva consulta de información documental, evidente, ya al analizar el aparato crítico que acompaña a los textos, ya en las tablas y apéndices que resumen cantidad de información y revelan horas y horas de trabajo laborioso. Además de estas fuentes, hay también un uso de material hemerográfico y de literatura de la época: obra de viajeros y diplomáticos, residentes temporales de la capital decimonónica que ilustra acerca del estado material del colegio en diferentes momentos.

Fuente imprescindible de primera mano, esencial en este caso, fue el propio edificio. En las visitas que realizaron los autores para reconocer los espacios y las intervenciones efectuadas a lo largo del tiempo se esclarecieron y entendieron, a partir de la documentación localizada, no sólo algunas de sus funciones sino que también, y en sentido contrario —pues el edificio conserva indicios o huellas de las reparaciones—, se confirmaron ciertas adecuaciones e intervenciones que permitieron obtener un seguimiento puntual de ellas y de las construcciones que han tenido lugar a lo largo de dos siglos, además de los protagonistas de tales obras y de los directivos o funcionarios, sin cuyo empeño no hubiera sido posible la edificación y —recalco— la conservación del colegio.

El libro, estructurado en once capítulos, hace un recuento minucioso de la historia de la vida material del

edificio desde sus orígenes, pasando por las reparaciones apenas terminado, su reedificación, las diversas intervenciones para mantener su integridad estructural, las modificaciones para adaptar sus espacios a nuevos usos y la restauración de techumbres, pisos, pintura mural, ornamentación, etc.

No obstante, si bien se trata de una obra conformada para narrar cronológicamente dichas intervenciones al edificio, la secuencia de los capítulos no es del todo lógica con el propósito: hubiera sido deseable que los textos dedicados a las adecuaciones de espacios durante los siglos XIX y XX, a consecuencia de la demanda de nuevos usos, se agruparan después de los capítulos que describen obras de otra índole, las cuales respondieron a la necesidad de mantener el inmueble en pie y en buen estado.

Ahora bien, aunque la parte medular de la investigación es la historia de la construcción del inmueble (Alcántar y Soriano Valdez 2013a: 84-231; Guzmán y Rodríguez 2013a:232-363), ésta no podría explicarse sin el contexto que la hizo posible ni sin considerar las condiciones que han logrado su permanencia, entornos que los autores abordan puntualmente en cada uno de los capítulos de la obra. Otro aspecto concomitante es el desarrollo de la institución en particular y de la ingeniería en general (Escamilla González 2013c:364-403), que se explican por las modificaciones realizadas a los espacios del edificio tanto para adecuarlo al avance de la tecnología y a la modernización de la propia disciplina como para alojar otras dependencias ajenas a la Escuela Nacional de Ingenieros, hasta llegar a su conversión actual, como sede de la División de Educación Continua y a Distancia de la FI-UNAM (Escamilla González 2013b:36).

Como la mayoría de las instituciones borbónicas, el Real Colegio de Minería iniciaría sus labores en un edificio rentado que se adecuaría arquitectónicamente para albergarlo

(Sánchez Reyes 2013:78), pero, a diferencia de otras, como la Real Casa de Moneda —ahora Museo Nacional de las Culturas (MNC-INAH, México)— o la Real Fábrica de Tabaco, conocida como *la Ciudadela*, el primero mantuvo durante más de siglo y medio las funciones para las que fue concebido, y hasta el presente persiste en su vocación educativa.

Es precisamente en el primer capítulo del libro, “Sobre la venta del solar de Nilpantongo y las casas ahí construidas. La calle de Tacuba antes del establecimiento del Colegio de Minería”, donde Gabriela Sánchez Reyes (2013:41-82) describe las circunstancias en que inicialmente se estableció el Colegio y los avatares para conseguir el terreno idóneo para levantarlo, a la vez que nos ambienta en el vecindario donde años más tarde se erigiría el Real Seminario de Minería.

Los siguientes cuatro capítulos, centrales a mi modo de ver, contienen vasta información de las obras de conservación del edificio a lo largo del siglo XIX, de los arquitectos e ingenieros que las idearon y llevaron a cabo, así como de los funcionarios y directivos interesados que las hicieron posibles (Alcántar y Soriano Valdez 2013a:84-231; Guzmán y Rodríguez 2013a:232-313). Esta parte del texto sigue un orden cronológico y abarca desde 1797, año del comienzo de la construcción del Colegio, hasta 1900; su investigación y escritura estuvieron a cargo de Iván Alcántar Terán, María Cristina Soriano Valdez, Virginia Guzmán Monroy y Leopoldo Rodríguez Morales.

Los dos primeros autores refieren, en el capítulo “La construcción del Real Colegio de Minería, 1797-1813” (Alcántar y Soriano 2013a: 84-171), las circunstancias en que se tomó la decisión de construir el edificio que daría cabida, más que dignamente, al Real Seminario de Minería; la elección del arquitecto que llevaría a cabo la obra, que fue, como es de todos conocido, el maestro Manuel Tolsá y Sarrión (1757-1816), y las vicisitudes de su

edificación que, supeditada a la obtención de recursos y de materiales de construcción, en varias ocasiones causaron la suspensión temporal de la obra.

En un segundo capítulo describen cómo, mientras que una parte del edificio seguía en construcción (puesto que el Colegio se mudó a éste sin haber sido concluido), comenzaba la historia del salvamento de la obra en general (Alcántar y Soriano 2013b:172-231), a cargo de cuyas primeras reparaciones estuvieron los maestros en arquitectura Joaquín de Heredia y José Agustín Paz (Alcántar y Soriano 2013b:172-231). Pero, ¿cuáles fueron las razones de este deterioro estructural tan temprano? Los autores concluyen que se debieron a un problema multifactorial ocasionado, entre otras causas, por el terreno inadecuado, las características mismas del diseño arquitectónico y la falta de experiencia práctica del maestro Tolsá, problema éste que derivó en el hundimiento desigual del edificio, con la consecuente provocación de cuarteaduras, desnivel en las columnas y deformación de los arcos, entre otras afectaciones. Fue un momento difícil para el colegio, pues el Tribunal de Minería se encontraba en problemas económicos que le impedían enfrentar estos gastos, sumados a los de su construcción en proceso y a la oposición de un sector de la corporación que no estaba dispuesto a seguir sufragándolos (Alcántar y Soriano 2013b:172-231). Un apartado interesante en esta parte del texto es el que los autores dedican a analizar la información localizada en el archivo histórico del colegio sobre las viviendas de que disponía la institución para arrendamiento (once accesorias y cinco entresuelos) y, por lo tanto, de financiamiento que, en un principio, incluso se utilizó para la propia construcción del edificio. El Colegio de Minería, en este sentido, no fue nada excepcional; como es sabido, esta costumbre, tan característica de la capital novohispana, de construir accesorias en las plantas bajas para

conseguir recursos de las rentas, se observa lo mismo en casas señoriales, casas de vecindad y unifamiliares que en conventos e instituciones gubernamentales de la época (De la Torre, Lombardo y González 2001:109-146).

El capítulo dedicado a la intervención que hiciera el arquitecto Antonio Villard Olea entre los años 1827 y 1860, cuya autoría se debe a Virginia Guzmán y Leopoldo Rodríguez (2013a:232-313), es crucial para entender la sobrevivencia del edificio: este personaje encabezó sus obras durante 33 años, los que a la postre garantizaron su preservación. De acuerdo con testimonios de la época, el colegio se encontraba en estado ruinoso cuando lo tomó en sus manos, lo que implicó realizar obras mayores y prolongadas para lograr la estabilidad de la construcción. Sólo por mencionar algunas de las obras correctivas más relevantes, cambió bóvedas de los pasillos por viguería (techumbre plana); sustituyó la bóveda de la escalera principal por una estructura de madera; desmontó columnas y arcos para corregir las afectaciones, y subió el nivel del piso del patio central (Guzmán y Rodríguez 2013a:232-313). Debe también reconocérsele al arquitecto Villard Olea la autoría de los planos más antiguos que se conservan del edificio, dado que los originales, trazados por Tolsá, no se han localizado (Guzmán y Rodríguez 2013a:232-313).

Los mismos dos autores describen cómo en la siguiente etapa, que va de 1860 a 1900, el edificio fue objeto de una serie de modificaciones que respondieron principalmente a la necesidad de adecuar sus espacios a nuevos usos (Guzmán y Rodríguez 2013b:314-363). En estos años los ingenieros Eleuterio Méndez, Francisco Serrano y Antonio M. Anza, profesores de la institución, participaron con el arquitecto Villard en las adecuaciones y adendas; para entonces, el colegio se había convertido en la Escuela Nacional de Ingenieros (1857), en la que, desde 1867, se había abierto la carrera de

ingeniero civil (Guzmán y Rodríguez 2013b:314-363). Este último hecho, aunado al desarrollo de nuevas tecnologías, demandó áreas para la instalación de maquinaria y material de ensaye, lo que llevó a reformar el espacio originalmente ocupado por el comedor y la cocina del antiguo Colegio de Minería, donde se situó el Laboratorio de Química (1879) y, más tarde, el de Resistencia de Materiales (1892), en los que los ingenieros pondrían a prueba materiales y sistemas constructivos nuevos, como el concreto armado y las estructuras de hierro. A lo largo de este periodo, la Escuela Nacional de Ingenieros se vio confinada a una parte del edificio, mientras que, a finales del siglo XIX, en el ala oriente, en lo que fuera la casa del director del colegio y parte de las accesorias en arrendamiento, se hicieron obras que ocuparía el Ministerio de Fomento (Guzmán y Rodríguez 2013b:314-363).

De sumo interés y utilidad es el trabajo de estos cuatro investigadores que resumen y presentan a manera de tablas los datos pormenorizados de los gastos de materiales, herramientas y pagos del personal que participó en las obras de reparación, restauración y adecuación en diferentes periodos y temporadas de trabajo, los cuales dan cuenta de los costos, procesos de trabajo, técnicas constructivas, diversificación de la mano de obra, artífices y trabajadores —en ocasiones, con nombre y apellido—, todos estos, autores materiales de la edificación.

Los siguientes cuatro capítulos del libro, en contraste con los anteriores, que nos hablan de la edificación en general, se enfocan en el estudio de ciertas intervenciones en particular. Me referiré ahora, específicamente, a dos de esos apartados: el primero, escrito por Mónica Silva Contreras (2013:494-539), dedicado a la bóveda que cubre la escalinata principal del colegio que fue una de las estructuras constantemente afectadas desde su origen, primero por hundimientos en el terreno, y, posteriormente por los constantes temblo-

res que sufre la ciudad de México; para la primera mitad del siglo XIX, como se mencionó anteriormente, esta cubierta ya tenía problemas (Silva Contreras 2013:494-539). Una de las intervenciones del arquitecto Villard, realizada en la década de 1830, fue la sustitución de la bóveda proyectada por Tolsá por una de madera; a partir del análisis de imágenes (pinturas y litografías) y descripciones de la época, la autora (Contreras 2013:494-539) detalla su composición, considerando que el arquitecto la diseñó con una conciencia clara de conservar el carácter del edificio, y de integrarla al espacio a pesar de su modificación, en busca, ante todo, de dotarla de ligereza tanto estructural como visual. En 1874, a raíz de un temblor, la bóveda se vio de nuevo gravemente afectada; fue entonces cuando se impuso el empleo de innovadoras tecnologías para poder afrontar las enormes dificultades que implicaba encargar la estructura y traerla de Europa; por ello la escalera fue techada con una estructura de metal. La autora no se queda en este aspecto, sino que nos introduce en la polémica de aquel momento sobre el empleo de nuevas tecnologías en edificios fabricados con sistemas constructivos tradicionales (Silva Contreras 2013:494-539). Finalmente, en 1921 se decidió que la bóveda fuese otra vez objeto de la aplicación de técnicas constructivas innovadoras y que para una mejor conservación, se revistiera la estructura metálica con una cáscara de concreto armado.

Otro de los capítulos al que me quiero referir es el suscrito por Francisco Omar Escamilla González (2013c:364-403), quien muestra, como ejemplo relevante y significativo, la adecuación de un espacio antes destinado a comedor y cocina del antiguo Colegio de Minería, convertido en el primer laboratorio de ingeniería civil y, finalmente, destinado a alojar la Biblioteca Ing. Antonio M. Anza. Este trabajo es representativo por razón de que contiene evidencia de la historia de vida del inmueble; es decir, de la forma en que se transfor-

mó para asilar otras funciones y de cómo se adaptó a estos cambios, en este caso concreto, en consecuencia con el desarrollo de la disciplina que le dio origen. Para finales del siglo XIX la Escuela Nacional de Ingenieros requería, acorde con los cambios en los planes de estudio y otras necesidades de enseñanza e investigación, nuevos espacios: el Laboratorio de Resistencia de Materiales daba servicio no sólo a los profesores y alumnos de la escuela sino también a empresas cementeras, metalúrgicas y petroleras, y a la misma Secretaría de Comunicaciones, que solicitaba pruebas de materiales, lo cual habla de la importancia del establecimiento y de la innovación de esta área de investigación aplicada (Escamilla González 2013c:364-403). Cuando, en 1973, se redescubrió este espacio, se destinó a hospedar los libros y publicaciones periódicas del Colegio de Minería y de la Escuela Nacional de Ingenieros que no se trasladaron en la mudanza de la Facultad de Ingeniería a la Ciudad Universitaria; efectivamente, como hace notar el autor (Escamilla González 2013c:364-403), cuando uno se encuentra en el suntuoso recinto de esta biblioteca es difícil imaginar que en los estantes y vitrinas se acumularan muestras de materiales de construcción, y que en el espacio central estuvieran instaladas máquinas de ensaye para probar la flexión de materiales, o bien para someterlos a compresión, pero las fotografías no dejan lugar a dudas.

El capítulo dedicado a la antigua capilla del Colegio de Minería merece especial atención (Avecilla y Alvarado 2013:540-595): se aboca a reconstruir la historia material de este espacio, en particular con base tanto en información documental como —lo más destacado— en la observación especializada de restauradores de bienes muebles. Jessica Avecilla Zapata e Iván Alvarado Camacho, parte del equipo que desarrolló el proyecto de restauración de la capilla, se dieron a la tarea de recopilar y sistematizar los datos do-

documentales encontrados, los cuales confrontaron y, en su caso, corroboraron, con las observaciones, los análisis de laboratorio y la información obtenida durante el proceso de restauración. Estos estudios, en conjunto con el análisis y el conocimiento de las restauraciones anteriores a las que se había sometido el recinto, dieron la pauta para tomar decisiones sobre su restauración. Este trabajo, por otra parte, viene a completar la narración del demorado proceso de conservación/restauración de que ha sido objeto el edificio desde su origen mismo.

Tras 200 años sorprende que el inmueble se mantenga en pie, puesto que sus problemas estructurales surgieron desde que estaba en construcción —los cuales no han dejado de ser materia de análisis de arquitectos e ingenieros—, y eso lo convierte en un testimonio vivo de muy diversos criterios y técnicas de restauración.

## Referencias

- Alcántar Terán, Iván Denisovich y María Cristina Soriano Valdez  
2013a “La construcción del Real Colegio de Minería, 1797-1813”, en Escamilla González (coord.) 2013a: 84-171.  
2013b “El recinto de las ciencias entre puntales. Primera fase de reparaciones en el Colegio de Minería, 1813-1824”, en Escamilla González (coord.) 2013a: 172-231.
- Álvarez, Manuel Francisco  
1910 *El Palacio de Minería*, México, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Avecilla Zapata, Jessica e Iván Alvarado Camacho  
2013 “La antigua capilla del Palacio de Minería. Un acercamiento a su historia a través de sus restauraciones: 1812-2012”, en Escamilla González (coord.) 2013a: 540-595.
- Boils Morales, Guillermo  
2013 “Velaria en el patio central del Palacio de Minería”, en Escamilla González (coord.) 2013a: 596-624.
- Castera, José María  
1841 “Colegio de Minería, noticias

sobre su origen y erección”, *El Mosaico Mexicano* vi: 145-158.

- De la Torre Villalpando, Guadalupe et al.  
2001 “La vivienda en una zona al suroeste de la Plaza Mayor de la Ciudad de México (1753-1811)”, en R. Loreto López (coord.), *Casas, viviendas y hogares en la historia de México*, México, El Colegio de México, 109-146.
- Escamilla González, Francisco (coord.)  
2013a *200 años del Palacio de Minería, su historia a partir de sus fuentes documentales*, México, FI-UNAM/Sociedad de Ex alumnos de la FI-UNAM.
- Escamilla González, Francisco Omar  
2013b “Prólogo”, en Escamilla González (coord.) 2013a: 35-39.  
2013c “El primer laboratorio mexicano de ingeniería civil, hoy Biblioteca Ing. Antonio M. Anza”, en Escamilla González (coord.) 2013a: 364-403.  
2013d “Orígenes de la carrera de ingeniería mecánica en México y el laboratorio de máquinas térmicas, hoy Salón Bicentenario: 1867-1924”, en Escamilla González (coord.) 2013a: 404-449.
- Fernández, Justino  
1951 *El Palacio de Minería*, México, IIES-UNAM.
- Guzmán Monroy, Virginia y Leopoldo Rodríguez Morales  
2013a “Antonio Villard Olea y la reedificación del Colegio de Minería: 1827-1860”, en Escamilla González (coord.): 2013a: 232-313  
2013b “Intervenciones constructivas en la Escuela Nacional de Ingenieros: 1860-1900”, en Escamilla González (coord.) 2013a: 314-363.
- Morelos Rodríguez, Lucero  
2013 “Las piedras del cielo de la Escuela Nacional de Ingenieros: 1893”, en Escamilla González (coord.) 2013a: 450-493.
- Ramírez, Santiago  
1890 *Datos para la historia del Colegio de Minería*, México, Imprenta del Gobierno Federal.
- Sánchez Reyes, Gabriela  
2013 “Sobre la venta del solar de Nilpantongo y las casas ahí construidas. La calle de Tacuba antes del establecimiento del Colegio de Minería”, en Escamilla González (coord.) 2013a: 41-82.

Silva Contreras, Mónica

2013 "La escalera monumental del antiguo Colegio de Minería: de la composición académica a la moderna cubierta de hierro alemán, 1797-1929", en Escamilla González (coord.) 2013a: 494-539.

Sociedad de Ex alumnos de la FI-UNAM

1977 *El Palacio de Minería*, México, Sociedad de Ex alumnos de la FI-UNAM.

## Síntesis curricular del/os autor/es

### Guadalupe de la Torre Villalpando

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México  
gdelatorre.deh@inah.gob.mx

Licenciada en historia del arte (Universidad Iberoamericana [UIA], México) y doctora en historia (Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], México). Curadora de pintura, escultura y estampa del Museo Nacional de Historia (MNH), INAH, México, de 1978-1983. Investigadora de la Dirección de Estudios Históricos, (DEH), INAH, México, desde 1983 a la fecha, dentro de los seminarios de *Historia urbana y espacio y estructura social en la ciudad de México*. Titular de diversos proyectos de investigación relacionados con el desarrollo urbano de la ciudad de México en el siglo XVIII y autora de diversos artículos y libros sobre el mismo tema. Subdirectora de Investigaciones Históricas (DEH-INAH) en el periodo 1995-1999. En 2005 le fue otorgada la beca Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Agencia Española de Cooperación Internacional, España, para una estancia de investigación en archivos españoles y como profesora invitada en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), España. Actualmente es secretaria académica y de investigación, así como docente en la licenciatura en restauración y en las maestrías de conservación de acervos documentales, y de conservación y restauración de bienes culturales inmuebles en la ENCRyM-INAH, México.

Postulado/Submitted 07.10.2014

Aceptado/Accepted 16.02.2015

Publicado/Published 25.06.2015



## Conservación de objetos metálicos: examen, formas de corrosión y la “superficie original”: un curso teórico-práctico (ENCRyM-INAH, México, noviembre 2014)

Conservation of Metal Objects: Examination, Forms of Corrosion and “the Original Surface”: A Theoretical and Practical Course (ENCRyM-INAH, Mexico, November 2014)

Luisa Straulino Mainou

Centro INAH Quintana Roo,

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

azucarylimon@gmail.com

### Resumen

El Seminario-Taller en Conservación de Patrimonio Metálico de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México, organizó el curso Conservación de objetos metálicos: examen, formas de corrosión y la “superficie original” del 18 al 21 de Noviembre del año 2014, que impartió el doctor Regis Bertholon, profesor de la Haute École de Conservation-Restauration Arc, Suiza. Los tópicos principales fueron mecanismos de corrosión en aleaciones de hierro, cobre y plata, descripción de capas de corrosión y localización del límite de la superficie original. Esta RESEÑA analiza el contexto, contenido y alcances de esta experiencia de actualización profesional en México.

### Palabras clave

conservación; metales; corrosión: limite de la superficie original; Regis Bertholon; curso de actualización

### Abstract

As part of the Seminar-Workshop Conservation of Metallic Heritage, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM, National School of Conservation, Restoration and Museum Studies), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH, National Institute of Anthropology and History), Mexico, doctor Regis Bertholon, from the Haute École de Conservation-Restauration Arc, Switzerland, gave a course entitled Conservation of Metal Objects: Examination, Forms of Corrosion and “the Original Surface” (18-21 November 2014). Main topics were

corrosion mechanisms of iron, copper and silver alloys, the description of corrosion layers as well as the localization of the original limit of the surface. This REVIEW critically analyses the context, content and scope of this refresher course experience.

## Key words

conservation; metals; corrosion; limit of the original surface; Regis Bertholon; refresher course

## Introducción

El curso Conservación de objetos metálicos: examen, formas de corrosión y la “superficie original” (Figura 1) que impartió el doctor Regis Bertholon del 18 al 21 de noviembre de 2014 en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRyM-INAH) fue organizado por las profesoras encargadas del Seminario-Taller de Conservación de Patrimonio Metálico de dicha escuela: las restauradoras Janeen Contreras Vargas, Gabriela Peñuelas Guerrero y Marcela López Arriaga, quienes cuentan con una amplia experiencia docente nacional e internacional en la materia (Peñuelas Guerrero *et al.* 2011).

Gracias a que se difundió que se iba a impartir dicho curso en varios medios, entre ellos las redes sociales, postulé mi candidatura para ser aceptada. Mi motivación procedió tanto del ámbito de mi interés profesional como de las necesidades institucionales del Centro INAH-Quintana Roo, donde laboro y en el que resulta pertinente la actualización constante de conocimientos y habilidades en lo que se refiere a la conservación de patrimonio metálico, un tipo de bien cultural que, a la par de la cerámica, piedra y estuco, conforma importantes colecciones a resguardo del centro. Hoy en día las posibilidades de capacitación profesional en conservación-restauración

son escasas en México, y aún más las revisiones que encontramos en la literatura. Por lo tanto, dedico los siguientes párrafos a reseñar el curso, perfilando primero la trayectoria de Bertholon, para posteriormente detenerme en algunas particularidades de la estructura: contenido, forma de la experiencia de enseñanza-aprendizaje y finalizar con algunas reflexiones sobre su pertinencia, limitaciones y perspectivas.

## Desarrollo

Regis Bertholon es un reconocido experto de la conservación del patrimonio metálico. Además de su trayectoria profesional como investigador, destaca su papel como profesor de la Universidad París-1 (Pantheon Sorbonne, Francia), fundador del departamento de conservación de metales en el Institut National du Patrimoine (Francia) y actual director

El cartel del curso presenta la siguiente información:

- Logos:** SEP (Secretaría de Educación Pública), INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia), CONACULTA (Secretaría de Cultura).
- Encabezado:** El Instituto Nacional de Antropología e Historia a través de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", invita al
- Curso:** CONSERVACIÓN DE OBJETOS METÁLICOS: examen, formas de corrosión y la "superficie original"
- Imparte:** Prof. Regis Bertholon, Haute École Arc Conservation-restauration, Suiza
- TEMAS:**
  - Examen de metales arqueológicos (objetos cuprosos y ferrosos)
  - Reporte de condición: Describiendo materiales alterados, estratigrafía de corrosión
  - Corrosión de objetos cuprosos
  - Localizando el límite de la superficie original en objetos cuprosos
  - Alteración, superficie, apariencia, valores culturales y limpieza
- DIRIGIDO A:** Estudiantes y egresados de licenciatura en restauración, arqueología y especialistas de ciencias exactas vinculados a la conservación de patrimonio metálico.
- Horario:** Del 17 al 21 de noviembre de 2014 / 16 a 20 horas
- Inscripciones:** / strmetales@gmail.com
- IMPARTIDO EN INGLÉS**
- CUPO LIMITADO**
- Contacto:** ENCRyM / General Anaya 187 · San Diego Churubusco · Coyoacán · 5022-3440 / 5022-3400

FIGURA 1. Cartel del curso Conservación de objetos metálicos: examen, formas de corrosión y la “superficie original”, ENCRyM-INAH, México (Diseño: Anacani Ramón, 2014; cortesía: ENCRyM-INAH).

del Departamento de Conservación y Restauración en la Haute École de Conservation-restauration Arc (HE-Arc) en Neuchâtel, Suiza (SNIS 2014). Su amplio repertorio hemerobibliográfico abarca revistas y libros científicos consagrados a sus investigaciones sobre métodos para describir la corrosión en metales arqueológicos y localizar el límite de la superficie original de los metales después de su alteración (de lo que hablaré con detalle más adelante); metodologías de conservación; disertaciones sobre los valores culturales y aportaciones a la historia de la conservación y restauración (Bertholon 1993, 2000, 2001a, 2001b, 2001c, 2001d, 2001e, 2002a, 2002b, 2004; Bertholon y Pain 1987, 1988; Bertholon y Relier 1987, 1988; Bertholon *et al.* 1995, 1998).

Profesionalmente, Bertholon se inscribe en un marco global de conservadores de patrimonio metálico, y en la escena francesa se consideraría sucesor de Albert France-Lanord (1915-1993), quien, junto con otros investigadores, desarrolló las técnicas de restauración, conservación y estudio de los objetos metálicos arqueológicos en el Laboratoire d'Archéologie des Mataux (Nancy, Francia), y además se ocupaba de temas de ética en la conservación (France-Lanord 1980, 1996). Otras referencias importantes son, sin duda, los textos de Scott *et al.* (1994), Meyer-Roudet (1999) y Dillman *et al.* (2013), que se dedican a recopilar trabajos sobre análisis en laboratorio del patrimonio metálico, con tecnología aplicada a la conservación de patrimonio cultural, y los procesos de conservación aplicados en Europa y Estados Unidos. En un contexto más cercano a México (Peñuelas-Guerrero *et al.* 2013; Contreras *et al.* 2013) y España (Barrio *et al.* 2007; Blasco *et al.* 2007) se han conformado grupos interdisciplinarios aplicados al estudio y conservación de patrimonio metálico, los cuales han generado, entre otros productos académicos, un diplomado de especialización organizado por parte de

la Universidad Autónoma de Madrid (UAM, España) y la ENCRyM-INAH (Tapia 2013). En este universo de especialidad destaca el trabajo de Bertholon porque no sólo se ocupa de la descripción, el análisis y la conservación de los metales arqueológicos sino que a partir de ellos desarrolla una propuesta teórico-metodológica con aplicación práctica.

La oportunidad de contar en México con un profesor que se distingue por ser una persona sencilla y de buen humor, que ama la tarea de enseñar y discutir el quehacer de la conservación y la restauración, era única (Figura 2). Una de las aportaciones más significativas del curso fue la reiteración de que “el conocimiento se construye en conjunto”.

Éste se distinguió por las diversas modalidades de enseñanza-aprendizaje: por un lado, clases formales, trabajo en laboratorio y seminarios de trabajo con una temática igual-

mente amplia, que compendió el análisis visual y la descripción de alteraciones en artefactos metálicos; los mecanismos de corrosión de cobre, hierro y plata; la localización del límite de la superficie original y, por el otro, discusiones abiertas sobre la apariencia superficial, su relación con la limpieza y la consideración de los valores de los objetos en virtud de la toma de decisiones en conservación. De lo mencionado subrayo y desarrollo dos temas que, al ser dos aportaciones originales de Bertholon, constituyeron el corazón de su curso: el método de descripción de la corrosión y el concepto de límite de la superficie original.

Para Bertholon la descripción adecuada (metódica y estandarizada) de los objetos metálicos y sus capas de corrosión es esencial porque favorece la transmisión de conocimiento entre profesionales no sólo de la conservación y la restauración,

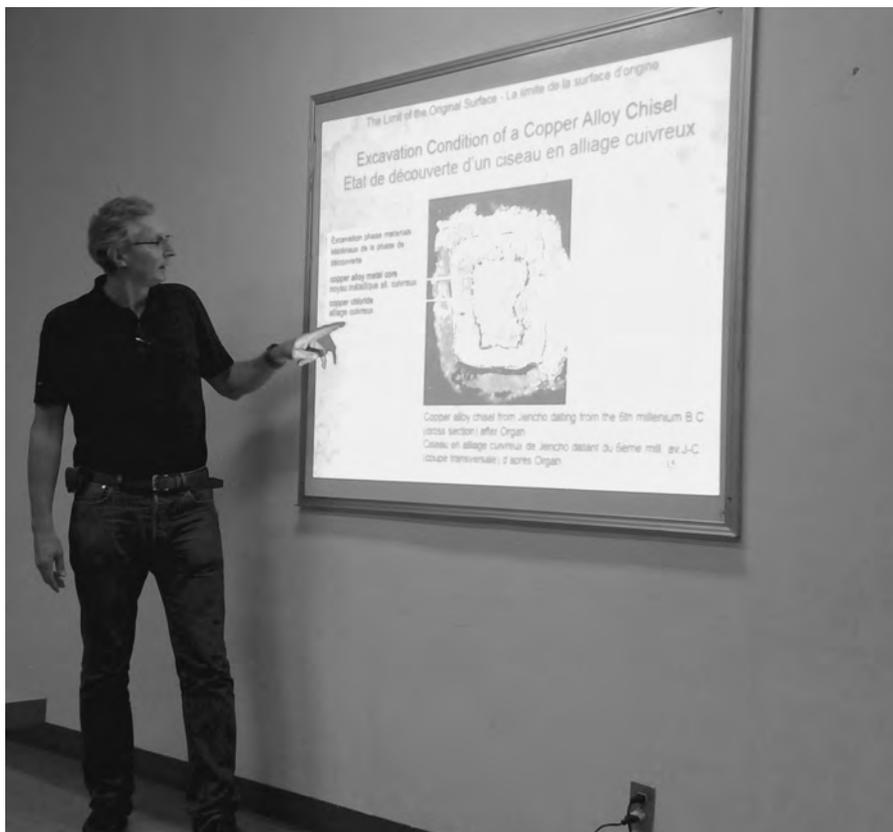


FIGURA 2. El doctor Régis Bertholon imparte el curso *Conservación de objetos metálicos: examen, formas de corrosión y la “superficie original”*, ENCRyM-INAH, México (Fotografía: Janeen Contreras; cortesía: Seminario-Taller de Conservación de Patrimonio Metálico, ENCRyM-INAH).

sino de otras disciplinas como arqueometría, arqueología, etc. Así, no sólo los productos de corrosión son el objeto de interés, también se le da importancia a las *formas de corrosión*, de modo que la descripción se vuelve un puente importante entre las observaciones macroscópicas y las realizadas con microscopios estereoscópicos y ópticos, y los estudios más detallados como observación e identificación con microscopía electrónica de barrido con microsonda acoplada, PIXE, FTIR, etcétera.

La base principal del método de descripción que propone Bertholon para estudiar las formas de corrosión es la división virtual de diferentes volúmenes, llamados *estratos*, cada uno de los cuales tiene *interfases*, entendidas de dos formas: como límites en el sentido matemático, y como una sección diferente del material adyacente, con estructura y composición distinta de las capas inmediatamente inferiores y superiores. La descripción comienza desde la capa superficial hacia el núcleo y comprende varios aspectos: su posición (paralelas o perpendiculares a la superficie), definición de las características del estrato (morfología, apariencia, microestructura, textura, composición) y estructura (relación entre los estratos e interfases) (Bertholon 2000:225-295). Las descripciones detalladas de estratos e interfases y la comprensión de los mecanismos de corrosión conducen a la obtención de pistas valiosas para localizar el límite de la superficie original (*limit of the original surface* o *limitos*). Pero ¿qué es el *limitos*?

De inicio, se trata de un concepto —que figura entre las contribuciones claves de Bertholon— cuya comprensión exige desarrollar las ideas detrás del concepto: a) la superficie original de un artefacto se define como la superficie de éste al tiempo de ser abandonado; el abandono, deliberado o no, da fin al periodo de modificaciones antrópicas antes de su excavación; b) debido a varios factores, la superficie original de un artefacto cambia desde que deja de

utilizarse, por lo que la actual, sin importar sus procesos ni sus grados de corrosión, no es ya más la superficie original; c) como no es posible recuperar la superficie original, dado que ha sido alterada o destruida, la alternativa consiste en intentar localizar el *limitos*, que, como límite (valga la redundancia), es abstracto: en algunos casos corresponde a la interfase entre productos de corrosión; en otros a la superficie presente, y en algunos más no es posible distinguirlo con certeza (Bertholon 2004:171).

Puesto que la identificación del *limitos* es materia de análisis y discusión, parte del curso se dedicó a analizar la corrosión de bienes culturales metálicos con el fin de reflexionar e intentar identificar el *limitos* en función de indicadores. Casi siempre es posible distinguir marcadores del límite de la superficie original que se dividen en: a) marcadores superiores del *limitos* que son algunas características de una capa de corrosión que indica que el *limitos* está bajo ella, b) y los marcadores inferiores que indican que el *limitos* está sobre ella; c) un tercer tipo lo constituye aquel en que las características de una interfase indican que ésta corresponde al *limitos* (tablas de estos marcadores se pueden encontrar en Bertholon 2004:175-179). No obstante, dada la relativa validez de estos marcadores, ha de confrontarse y discutirse la pertinencia de su identificación en función del metal y sus condiciones de corrosión. Además de que la bibliografía ofrece ejemplos donde se pone en práctica la localización del *limitos* (Bertholon 2001b), una aportación fundamental del curso fue la posibilidad de discutir entre los asistentes —con diversas trayectorias— observaciones, marcadores y conclusiones sobre el *limitos* en el marco de la gran experiencia y conocimiento que posee Bertholon.

Aunado a lo anterior, valga resaltar las ventajas de la pedagogía empleada en el curso, fundada en un proceso de aprendizaje inductivo, que comenzó por describir corrosio-

nes en piezas específicas para después tomar la clase de descripción metodológica y volver sobre nuestros pasos.

En otro aspecto, anoto algunas limitaciones del curso: por un lado, la discusión sobre alteraciones, apariencia superficial, limpieza y valores culturales fue muy breve, sobre todo si se considera la dificultad de expresar/comprender en inglés ideas complejas asociadas con la teoría, la ética y la valoración en materia de conservación; por el otro, hubiera sido interesante trabajar con objetos de cobre sacrificables (en lugar de objetos de cobre prehispánicos), como lo hicimos con los de hierro, para desarrollar de manera más sencilla el trabajo de identificación y descripción de las capas de corrosión.

## Reflexiones finales

En suma, un curso más largo y con más posibilidades prácticas ofrecería grandes ventajas, pues sería importante trabajar no sólo con observaciones macroscópicas y microscopios estereoscópicos en muestras sin preparar, sino también combinando diferentes técnicas de análisis micromorfológicos, elementales y de identificación de compuestos para la descripción, y en particular desarrollar preparaciones metalográficas para el estudio y descripción de las capas de corrosión. Asimismo sería provechosa una exposición más extensa de casos particulares de intervenciones no convencionales, y el ejercicio de generar propuestas para un caso particular que se discutieran en el grupo de trabajo.

Enfatizo que el curso hubiera resultado de interés no sólo para quienes son restauradores de patrimonio metálico, sino para cualquier interesado en la arqueometría de los metales (arqueólogos, químicos, físicos, etc.), ya que proporcionó una metodología clara, ordenada y estandarizada para estudiar la corrosión como un sistema formado por capas que tiene el potencial de ser adaptado por restauradores y profesionales

afines para analizar otros materiales estratificados. De ahí que sea deseable y necesario el pronto regreso de este especialista para la actualización de profesionales del estudio y la conservación de patrimonio cultural en general, y el metálico en particular. Ojala que así suceda.

## Referencias

Barrio Martín, Joaquín, Jorge Chamón, Marco Ferretti, Margarita Arroyo, Ana Isabel Pardo *et al.*

2007 "Study of the conservation problems of the archaeological gilded metals from the Islamic site of Qalat Rabah", *Proceedings of the International Congress Conservation of Metal ICOM-CC*, Ámsterdam, Rijmuseum, 17-27 de septiembre, preprints, 1: 10-16.

Bertholon, Regis

1993 "Corrosion du cuivre et des ses alliages lors d'un traitement de désinfestation par fumigation à partir de phosphine", *Actes de la 7e Rencontre Annuelle du Groupe de Travail, Draguignan*, París, Groupe ICOM-CC-SFIC, Section métal: 1-13.

2000 "La limite de la surface d'origine des objets métalliques archéologiques. Caractérisation, localisation et approche des mécanismes de conservation", tesis de doctorado en humanidades y ciencias sociales, Université Panthéon-Sorbonne-París 1.

2001a "Nettoyage et stabilisation de la corrosion par électrolyse: le cas des canons provenant de fouilles sous-marine", en Claude Volfovsky (ed.), *La conservation des métaux*, París, CNRS (*Conservation du patrimoine*, 5), 83-101.

2001b "Characterization and location of the original surface of corroded archaeological objects", *Surface Engineering*, 17 (3): 241-245.

2001c "Nettoyage et consolidation des armes en fer du sanctuaire celtique de Gournay-sur-Aronde", en Claude Volfovsky (ed.), *La conservation des métaux*, París, CNRS (*Conservation du patrimoine*, 5), 103-112.

2001d "Nettoyage d'une plaque-boucle mérovingienne", en Claude Volfovsky (ed.), *La conservation des mé-*

*taux*, París, CNRS (*Conservation du patrimoine*, 5), 113-118.

2001e "Les bronzes Omeyyades de Mafraq (Jordanie): stabilisation de la corrosion", en Claude Volfovsky (ed.), *La conservation des métaux*, París, CNRS (*Conservation du patrimoine*, 5), 119-133.

2002a "Proposition d'une méthode de description de la corrosion adaptée aux objets métalliques archéologiques: schéma général de la méthode", *La conservation-restauration en archéologie. Urgences: problématiques et applications. Actualité xvii e journées des restaurateurs en archéologie*, (*Conservation-restauration des biens culturels. Cahier technique*), París, ARAAFU, 9: 56-65.

2002b "Soustractions et conservation: de l'intérêt de la conservation-restauration dans l'étude archéologique des objets", *Annales d'histoire de l'art & d'archéologie*, 24: 95-106.

2004 "The location of the original surface: a review of the conservation literature", en I. D. MacLeod, J. M. Theile y C. Degriigny (eds.), *Metal 2001: Actas del Congreso Internacional sobre la Conservación de Metales: Santiago, Chile, abril 2001*, Freemantke, Western Australia Museum: 167-179.

Bertholon, Regis, L. Garenne-Marot, J. M. Blengino y E. Durand

1995 "De nouvelles approches de la lecture du rouleau de cuivre de Qumran: re-restauration minimale, radiographie X et traitement d'image, moulage et galvanoplastie", en *Memoirs Colloque sur la Conservation Restauration des Biens Culturels: Restauration, dé-restauration, re-restauration*, París, ARAAFU, 4: 295-306.

Bertholon, Regis y Silvia Pain

1987 "L'électrodialyse appliquée à la déchloruration des métaux ferreux", *Journées sur la conservation, restauration des biens culturels: recherches et techniques actuelles*, París, 15-16 octobre.

1988 *Le traitement électrolytique des objets archéologiques en alliages cuivreux. Premiers resultats*, Saint-Denis, Electricité de France.

Bertholon, Regis y C. Relier

1987 "Les métaux ferreux et non fe-

reux", en *Conservation-restauration du mobilier archeologique*, Saint-Denis, L'unité archeologique de la ville de Saint-Denis, 41-50.

1988 "Le probleme des métaux archéologiques", en N. Meyer y C. Relier, *Conservation des sites et du mobilier archeologiques: Principes et methods (Etudes et documents sur le patrimoine culturel)*, París, UNESCO, 15: 60-69.

Bertholon, Regis, L. Robbiola y N. Lacoudre

1998 "Corrosion du rouleau de cuivre de Qumran et localisation de la surface originelle", *Metal 98: Proceedings of the International Conference on Metals Conservation*, Draguignan-Figanières, Francia, 27-29 de mayo.

Blasco, Concepción, Joaquín Barrio y Pilar Pineda

2007 "La revitalización de los ritos de enterramiento y la implantación de la necrópolis de incineración en la cuenca del Manzanares: la necrópolis de Arroyo Butarque (Madrid)", *Zona Arqueológica*, 10 (II): 216-238.

Contreras Vargas, Janeen, José Luis Rualcaba-Sil y F. J. Rodríguez-Gómez

2013 "Effects of the cleaning of silver with acidified thiourea solutions", en *Metal 2013*, Interim Meeting of the ICOM-CC Metal Working Group Conference Proceedings, Edinburgo, Escocia, 16-20 de septiembre.

Dillmann, P., D. Watkinson, U. E. Angelini y A. Adriaens

2013 *Conservation of Cultural Heritage Metallic Artefacts*, Cambridge, Woodhead.

France-Lanord, Albert

1980 *Ancient Metals. Structure and Characteristics. Technical Cards/Métaux Anciens. Structure et Caractéristiques*. Fiches Techniques English, Roma, ICCROM.

1996 "How to question an object before restoring it", en Nicholas Stanley Price, Mansfield Kirby Talley y Alessandra Melucco (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles Getty Conservation Institute, 244-247.

Meyer-Roudet, H. (ed.)

1999 *Á la recherche du metal perdu*, París, Errance.

1991 "La déchloruration des alliages cuivreux par électrolyse à faible polarisation dans le sesquicarbonato de sodium", *Studies in Conservation*, 36 (1): 33-43.

Peñuelas-Guerrero, Gabriela, Janeen Contreras Vargas y María del Pilar Tapia López (comps.)

2011 *Notas corrosivas. Memorias del 3<sup>er</sup> Congreso Latinoamericano de Restauración de Metales*, México, ENCRyM-INAH.

Peñuelas-Guerrero, Gabriela, Janeen Contreras Vargas, Niklas Schulze, José Luis Ruvalcaba-Sil y Edith Ortiz-Díaz

2013 "Review of ethical considerations in conserving and analysing mexican metallic pre-Columbian artefacts", en *Metal 2013, Interim Meeting of the ICOM-CC Metal Working Group Conference Proceedings*, Edinburgo, Escocia 16-20 de septiembre.

Scott, D. A., J. Podany y B. B. Considine (eds.)

1994 *Ancient & Historic Metals: Conservation and Scientific Research: Proceedings of a Symposium Organized by the J. Paul Getty Museum and the Getty Conservation Institute, November 1991, Marina del Rey, Getty Conservation Institute*, documento electrónico disponible en [[http://hdl.handle.net/10020/gci\\_pubs/ancientmetals](http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/ancientmetals)], consultado en febrero de 2015.

SNIS (Swiss Network for International Studies)

2014 *CV Dr. Regis Bertholon*, documento electrónico disponible en [<http://www.snis.ch/content/regis-bertholon>], consultado en enero de 2015.

Tapia López, María del Pilar

2013 "Entre la arqueología y la restauración. Diálogos con Joaquín Barrio Martín", *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, 7: 5-10.

## Síntesis curricular del/os autor/es

### Luisa Straulino Mainou

Centro INAH Quintana Roo,

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México

[azucarylimon@gmail.com](mailto:azucarylimon@gmail.com)

Licenciada en restauración (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía [ENCRyM], Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], México), galardonada con la mención honorífica del Premio INAH "Paul Coremans" (México, 2009). Ha trabajado en el área de conservación de patrimonio arqueológico en zonas como Templo Mayor, Tlatelolco, Río Bec y a partir de 2010 es restauradora de base del INAH, delegación Quintana Roo, todas en México. Actualmente se encuentra estudiando la maestría en estudios mesoamericanos (Facultad de Filosofía y Letras [FFyL], Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], México).

Postulado/Submitted 12.01.2015

Aceptado/Accepted 13.03.2015

Publicado/Published 25.06.2015



*Intervención*, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología, año 6, número 11, enero-junio de 2015, se terminó de imprimir el 25 de junio de 2015, en los talleres de Offset Rebosán, S.A. de C.V., Av. Acueducto 115, Col. Huipulco Tlalpan, C.P. 14370, México, D.F. La edición consta de 1000 ejemplares, impresos en papel cultural ahuesado de 90 gr para interiores, y en couché de 250 gr para los forros.

# PUBLICACIONES DIGITALES

de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía  
"Manuel del Castillo Negrete"

los invita a conocer sus nuevas ediciones disponibles en:

<http://www.encyr.edu.mx/index.php/publicaciones-encyr>

<https://revistas.inah.gob.mx/>



Estudios sobre conservación,  
restauración y museología.  
Volumen I y II (2014-2015)  
Yúmarí Pérez Ramos /  
Guadalupe de la Torre Villalpando,  
coordinadoras



Problemática y diagnóstico de sistemas constructivos  
con metales. Estado del arte (2015)  
Jannen Contreras Vargas / Gabriela Peñuelas Guerrero,  
coordinadoras



Conservación de arte plumario  
(2014)  
Rosa Lorena Román Torres /  
Lilian García- Alonso Alba,  
coordinadoras

# Intervención: números anteriores



contenido

- Diseño y evaluación de consolidantes para el patrimonio pétreo de origen volcánico
- Los estudios de público como herramientas para analizar la relación entre sociedad y patrimonio: el caso del Museo [arqueológico] del Área Fundacional de Mendoza, Argentina
- Consideraciones sobre la conservación y restauración de una obra contemporánea: *Fluxus*, de Melanie Smith
- *Qhapaq Ñan*, Sistema Vial Andino: el desafío de su conservación en Chile en el marco de su nominación a la Lista del Patrimonio Mundial
- Proyecto "Restauración de vestigios de artillería": aspectos sobre la investigación y conservación de cañones con aleación de hierro de la ciudad de San Francisco de Campeche
- Museo Franz Mayer: origen, historia y actualidad de una institución cultural dedicada a las artes decorativas y el diseño
- Museografía en el tiempo. Análisis de una exposición universitaria conmemorativa en 1979
- Desde los fenómenos hacia los conceptos fotográficos. *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*
- Miradas tecnológicas: *Historical Technology, Materials and Conservation: SEM and Microanalysis*
- *Segundo Diplomado en Arqueometría (IIA-UNAM)*: una visión de conjunto entre las ciencias naturales y sociales



contenido

- Las metamorfosis del paisaje y sus repercusiones en la conservación de los monumentos arquitectónicos: el caso del conjunto de Santiago Atzacolco (México)
- *El Rey de burlas* de Tenancingo (México): estudio integral para el rescate de un bien cultural
- Bajo el manto de un sarape: colores y conciliaciones internacionales a través de un objeto de arte popular
- La fachada barroca del templo de Santo Domingo de San Cristóbal de las Casas (México) y su reintegración pictórica: una intervención polémica
- Los textiles como objeto de conocimiento en el "Proyecto de Renovación Museográfica" del Museu Casa de Rui Barbosa, Río de Janeiro (Brasil)
- Restauración de una cabeza de Mictlantecuhli: de la iconografía a la manufactura
- La labor museológica de la Revolución cubana y el proceso de transformación en la proyección social de los museos en Cuba
- Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (Ladipa): una perspectiva a ocho años de su gestión
- Hacia la construcción del Observatorio Iberoamericano de Museos: resultados y reflexiones de una estancia profesional en España
- La construcción de la mirada museográfica. El *Antimanual del museólogo* de Lauro Zavala
- *Mexico: A Revolution in Art, 1910-1940*
- Restauración-función en la cultura de masas: crítica a *Luz renaciente. Imágenes restauradas*



contenido

- SECCIÓN ESPECIAL: QUINTO ANIVERSARIO DE *INTERVENCIÓN* Dos frentes de vanguardia en el ámbito de las publicaciones periódicas del sector patrimonial ibérico
  - *ECR-Estudos de Conservação e Restauro* (Portugal)
  - *Ge-Conservación* (España)
- La dimensión material del arte novohispano
- La vivienda obrera de la fábrica de papel Loreto. Patrimonio industrial de la ciudad de México en peligro de extinción
- Recuperación del *Cristo divino preso* de Lomas de Bracho en Zacatecas, Zacatecas (México)
- Los libros de coro copiados por fray Miguel de Aguilar: un primer acercamiento al estudio de su encuadernación en la Nueva España
- El patrimonio gnomónico de México: los cuadrantes solares coloniales del estado de Yucatán
- La conservación del patrimonio cultural en el INAH, México: la labor de la CNCPC a un año de su reestructuración
- Dos décadas de inspección radiográfica en España: retrospectiva y horizontes futuros en un contexto de cambio tecnológico
- *Museum Making*: pensando el quehacer museográfico
- Investigación y conservación arqueológica en el norte de México: *A 100 años de su descubrimiento, Alta Vista*

De venta en la ENCRYM-INAH / Archivos descargables en:

[www.encyrm.edu.mx/intervencion](http://www.encyrm.edu.mx/intervencion) [www.revistas.inah.gob.mx/index.php/intervencion](http://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/intervencion) [www.bibliotecavirtual.inah.gob.mx](http://www.bibliotecavirtual.inah.gob.mx)

# CONVOCATORIA 2015-2016

## Intervención

Revista Internacional de Conservación,  
Restauración y Museología

revistaencrym@gmail.com

www.revistas.inah.gob.mx/index.php/intervencion

La revista *Intervención* de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRMYM-INAH, México), es una publicación internacional, interdisciplinaria, arbitrada e indexada, de circulación semestral, cuyo objetivo principal es promover la difusión del conocimiento, los avances y las reflexiones en torno a la investigación, la práctica y la formación profesional en los campos y disciplinas afines a la conservación, restauración, museología, museografía, gestión y estudio del patrimonio cultural entre la comunidad académica nacional e internacional.

Los lectores a los que se dirige *Intervención* son profesionales en activo y en formación, así como público interesado en el ámbito del patrimonio cultural tanto en México como en el extranjero, particularmente en América Latina.

El Comité Editorial de la Revista *Intervención* (CERI) convoca a profesores e investigadores de instituciones nacionales e internacionales, profesionales en activo o en formación y público interesado, a presentar contribuciones inéditas, originales y que no hayan sido postuladas simultáneamente en otro órgano editorial, para ser publicadas en las ediciones del periodo 2015-2016, de acuerdo con las siguientes normas editoriales:

### Estructura

Todas las contribuciones deberán comprender una estructura convencional de conformidad con estándares de revistas científicas citables incluyentes de la explicitación de objetivo, desarrollo analítico debidamente referenciado, conclusiones, referencias, resumen, palabras clave y síntesis curricular de autores. La orientación y extensión dependerá del tipo de contribución.

### Tipo de contribución: orientación y extensión

• **DEBATE.** Consiste en una disertación sobre aspectos teóricos, metodológicos o prácticos, susceptibles de ponerse a discusión (15 a 20 cuartillas). Dicho planteamiento será replicado por dos especialistas en el tema tratado y contará con un comentario final (8 a 10 cuartillas).

• **DIÁLOGOS.** Es un intercambio individual o colectivo con personalidades que por su experiencia profesional propicien la reflexión crítica en torno de un tema de interés para el campo del patrimonio cultural (8 a 10 cuartillas).

• **ENSAYO.** Es una proposición original que dispone elementos de creación, generación e innovación humanística o científica producto del estudio de un tema desde una perspectiva conceptual, teórica, metodológica o tecnológica (15 a 20 cuartillas).

• **INVESTIGACIÓN.** Da cuenta de los resultados, reflexiones y aportaciones teóricas, metodológicas y tecnológicas obtenidos de una investigación terminada o en proceso (15 a 20 cuartillas).

• **INFORME.** Muestra y analiza los resultados parciales o finales del diseño, ejecución o gestión de un proyecto interdisciplinario de conservación, restauración, museología o ámbitos afines al campo del patrimonio cultural (10 a 15 cuartillas).

• **REPORTE.** Expone de manera reflexiva y sintética experiencias, métodos, resultados y problemas abordados en el ámbito académico o profesional (5 a 10 cuartillas).

• **REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN.** Analiza y evalúa experiencias e iniciativas en relación con la formación académica o la actualización de profesionales y es-

pecialistas en el campo del patrimonio cultural (8 a 10 cuartillas).

• **DESDE EL ARCHIVO.** Propuesta de reedición y comentario de un artículo, ensayo o informe de trabajo publicado con anterioridad. Tiene la finalidad de discutir y reflexionar críticamente acerca de la vigencia de su contenido o sus posibles contribuciones a la actualidad del campo del patrimonio cultural (10 a 15 cuartillas).

• **INNOVACIONES.** Notas analíticas sobre hallazgos, avances, nuevas tecnologías, replanteamientos o reevaluaciones teóricas, metodológicas o técnicas en el campo de la conservación, restauración y museología (5 a 10 cuartillas).

• **ESCAPARATE.** Nota analítica de un proceso de conservación, restauración o museología con fines informativos que expone una aportación al desarrollo del conocimiento disciplinar (3 a 5 cuartillas).

• **SEMBLANZA.** De una persona o institución que permita un acercamiento a la relevancia de su participación y aportes al campo del patrimonio cultural (3 a 5 cuartillas).

• **RESEÑA.** De libros, exposiciones, conferencias, congresos o actividades académicas recientes que representen actualizaciones teóricas, metodológicas, prácticas o tecnológicas para el estudio del patrimonio cultural (3 a 7 cuartillas).

### Revisión

Todas las contribuciones se someterán a valoración y evaluación por el CERI conforme a las Directrices Editoriales de *Intervención* (DEI) [www.revistas.inah.gob.mx/index.php/intervencion/about/editorialPolicies#custom-2]. Los artículos de ENSAYO, DIÁLOGOS, INVESTIGACIÓN, INFORME, REPORTE, REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN e INNOVACIONES serán evaluados por especialistas pares ciegos externos de acuerdo con las DEI. Se debe señalar conflicto de intereses en la revisión si lo hubiere. El dictamen del CERI será inapelable y se notificará por escrito a los autores, quienes, en su caso, ajustarán las contribuciones a los resultados de la revisión.

### Guía para los autores

Con el fin de dar viabilidad al proceso de evaluación, dictamen y publicación, el (los) autor(es) deberá(n) ajustar el trabajo a los siguientes requisitos.

### Texto:

• Escrito en español o inglés, capturado en procesador de texto Microsoft Word, fuente Arial de 12 puntos, doble espacio, 65 caracteres por línea y 28 a 30 líneas, página tamaño carta con márgenes de 2.5 cm de cada lado. Subtítulos en negritas, segundos subtítulos en negrita cursiva y terceros subtítulos en cursivas.

• Citas referenciadas de acuerdo con el Sistema Harvard (ejemplo: Ramírez 2002:45). Las citas de extensión igual o menor a cinco líneas se presentarán entre comillas integradas al texto; las mayores a cinco líneas, en párrafo a bando, sangrado a la izquierda.

• Notas a pie de página numeradas de forma consecutiva y sólo si son estrictamente necesarias como aclaración o complemento.

### Referencias:

Presentadas al final del texto en orden alfabético siguiendo el Sistema Harvard, de acuerdo con los siguientes ejemplos:

#### (Libro)

Certeau, Michel de  
1996 [1990] *La invención de lo cotidiano 1, Artes de hacer*, Alejandro Pescador (trad.), México, UTA.

#### (Capítulo de libro)

Clark, Kate  
2008 "Only Connect: Sustainable Development and Cultural Heritage", en Graham Fairclough, John Schofield, John H. Jameson y Rodney Harrison (eds.), *The Heritage*

*Reader*, Londres, Routledge, 82-98.

#### (Artículo en revista)

Stambolov, Todor  
1966 "Removal of Corrosion on an Eighteenth Century Silver Bowl", *Studies in Conservation* 11 (1): 37-44.

#### (Tesis)

Cruz-Lara Silva, Adriana  
2008 "Estética y política nacionalista en la restauración de tres urnas zapotecas durante los siglos XIX y XX", tesis de maestría en historia del arte, México, FFYL-UNAM.

#### (Documento electrónico)

ReCollections  
2004 *Caring for Cultural Material*, documento electrónico disponible en [http://amol.org.au/reollections/2/5/03.htm], consultado en agosto de 2004.

El formato de otro tipo de referencias deberá de consultarse en las Directrices Editoriales de *Intervención* (DEI) y con el CERI.

### Resumen:

Escrito en español e inglés, con extensión máxima de 150 palabras.

### Palabras clave:

Entre 3 y 5 conceptos en español e inglés.

### Síntesis curricular:

Nombre del autor o de los autores, adscripción institucional, correo electrónico, formación académica, trayectoria destacada, proyectos, investigaciones y publicaciones recientes en un máximo de 120 palabras.

### Pies de figuras:

Numeradas conforme a las indicaciones dadas en el texto, con texto que especifique el contenido, autor, año de producción y créditos.

### Archivos electrónicos de las figuras:

Hasta doce figuras (cuadros, esquemas, fórmulas, tablas, fotos, dibujos, mapas, planos) con un tamaño de 29 cm por su lado mayor, en formato TIFF y con resolución de 300 DPI, que deberán entregarse por separado del texto en archivos numerados consecutivamente de acuerdo con su orden de aparición, señalando su ubicación exacta dentro del texto. Una fotografía de 28 cm de alto a 300 DPI para la placa.

Para mayor información consultar Directrices para Autores de *Intervención* (DAI) [https://revistas.inah.gob.mx/index.php/intervencion/about/submissions#authorGuidelines].

### Entrega

La entrega de una versión electrónica completa de la contribución (texto e imágenes) se hará por el sistema de gestión editorial *Open Journal System*, enlace: [www.revistas.inah.gob.mx/index.php/intervencion].

Dudas y preguntas al Comité Editorial de la Revista *Intervención*, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. General Anaya 187, col. San Diego Churubusco, C.P. 04120, México, D.F.

Correo electrónico: revistaencrym@gmail.com

No se devolverán originales. Todas las contribuciones son sometidas a corrección de estilo y deben cumplir las normas editoriales de *Intervención*, del CERI, de la ENCRMYM y del INAH.

Una vez aceptada la publicación, el autor deberá firmar carta de Cesión de Derechos Patrimoniales al INAH. El contenido de las contribuciones y los derechos de reproducción de las figuras incluidas son responsabilidad del autor. *Intervención* está indexada en repositorios y directorios nacionales e internacionales de calidad académica, tales como: Latindex, Conacyt, SCIELO-México, Dialnet, Redalyc, Clase, Rebiun-CRUE y UNESDOC.



# Intervención

ENSAYO / ESSAY: *Hacia una política de la documentación artística y la gestión de los archivos*  
*Towards a Policy of Art Documentation and Archive Management*  
Christian Alberto Gómez Vega

INVESTIGACIÓN / RESEARCH: *Aproximaciones desde la semiótica de la cultura a la dimensión comunicativa del espacio museográfico*  
*Approaches from Cultural Semiotics towards the Communicative Dimension of Museographical Space*  
Norma Angelica Avila Meléndez

*Museo de Arte Moderno, México: medio siglo de modernidad*  
*Museo de Arte Moderno (MAM, The Museum of Modern Art), Mexico City: Half a Century of Modernity*  
Georgina Eebey Montes de Oca

ESCAPARATE / GALLERY: *Restaurando el diálogo de las manos a través del arte guiñol*  
*Restoring the Dialogue of Hands Through Puppet Theatre*  
Sergio Arturo Montero Alarcón  
Verónica Chacón Roa

INFORME / REPORT: *Chalcatzingo, México: donde las piedras hablan*  
*Chalcatzingo, Mexico: Where Stones Talk*  
Juan Francisco Illescas Salinas  
Gilberto Buitrago Sandoval

SEMBLANZA / OVERVIEW: *Museo Nacional de Arquitectura, México: 30 años de preservación y divulgación del patrimonio artístico inmueble*  
*Museo Nacional de Arquitectura (The National Museum of Architecture), Mexico: 30 Years of Preservation and Dissemination of Built Artistic Heritage*  
Cecilia Sánchez Zárate

REPORTE / CHRONICLE: *Patrimonio histórico versus patrimonio moderno. Problemática de conservación del Edificio de los Poderes de Campeche, México*  
*Historical Heritage versus Modern Heritage. Conservation Issues Concerning the Edificio de los Poderes (Building of Powers) in Campeche, Mexico*  
Raúl González Medina  
Aurelio Sánchez Suárez

*Museo Memoria y Tolerancia de la ciudad de México. Aproximación crítica con dos contrapesos*  
*Museo Memoria y Tolerancia (The Museum of Memory and Tolerance) in Mexico City: A Critical Approach with Two Other Museums as Counterweights*  
Alejandra Fonseca Barrera  
Sebastián Vargas Álvarez

RESEÑA DE LIBRO / BOOK REVIEW: *200 años del Palacio de Minería: su historia a partir de fuentes documentales*  
*200 Years of the Palacio de Minería (Mining Palace): A History Based on Documentary Sources*  
Guadalupe de la Torre Villalpando

RESEÑA DE EVENTO / EVENT REVIEW: *Conservación de objetos metálicos: examen, formas de corrosión y la "superficie original": un curso teórico-práctico (ENCRYM-INAH, México, noviembre 2014)*  
*Conservation of Metal Objects: Examination, Forms of Corrosion and "the Original Surface": A Theoretical and Practical Course (ENCRYM-INAH, Mexico, November 2014)*  
Luisa Straulino Mañou